



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

CLÉIA GARCIA DA CRUZ MILAN

**O LIMITE ESPACIAL URBANO:  
MARGINALIDADE E EXCLUSÃO EM CONTOS DE DALTON  
TREVISAN E DE JOÃO ANTÔNIO**

---

Londrina  
2016

CLÉIA GARCIA DA CRUZ MILAN

**O LIMITE ESPACIAL URBANO:  
MARGINALIDADE E EXCLUSÃO EM CONTOS DE DALTON  
TREVISAN E DE JOÃO ANTÔNIO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Célia dos Santos Alves.

Londrina  
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Milan, Cléia Garcia da Cruz.

O limite espacial urbano: : marginalidade e exclusão em contos de Dalton Trevisan e de João Antônio / Cléia Garcia da Cruz Milan. - Londrina, 2016.  
214 f.

Orientador: Regina Célia dos Santos Alves.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016.

Inclui bibliografia.

1. Dalton Trevisan - Teses. 2. João Antônio - Teses. 3. Espaço urbano - Teses. 4. Marginalização - Teses. I. Alves, Regina Célia dos Santos . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CLÉIA GARCIA DA CRUZ MILAN

**O LIMITE ESPACIAL URBANO:  
MARGINALIDADE E EXCLUSÃO EM CONTOS DE DALTON  
TREVISAN E DE JOÃO ANTÔNIO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Célia dos Santos Alves

Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alice Atsuko Matsuda

Universidade Tecnológica do Paraná - UTFPR

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Loredana Límoli

Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sonia Aparecida Vido Pascolati

Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Telma Maciel da Silva

Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 19 de abril de 2016.

Aos autores,  
João Antônio  
e  
Dalton Trevisan.

Aos meus pais, João e Inaia,  
*in memoriam*

À minha irmã, Maria,  
por ter acreditado em mim.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu esposo Luiz, amor da minha vida, parceiro e companheiro de todos os momentos. Por seres minha fortaleza e meu destino, sempre em suas mãos.

Aos meus filhos Désirée Garcia Milan e Éric Luís Garcia Milan com um pedido de perdão, pelo sacrifício a que os submeti para que eu pudesse estudar. Meus anjos da guarda. Eu os amo muito!

A todos os meus familiares pelo apoio, por minha ausência nas festas e até nas doenças, sinto muito, eu queria ter estado mais presente.

A todos os meus amigos que contribuíram com um sorriso e uma palavra amiga, sempre estiveram confiantes de que eu voltaria a lhes reencontrar, ao fim desta caminhada.

Aos professores do Doutorado em Letras da Universidade Estadual de Londrina, por todas as contribuições ao trabalho e à vida profissional. Sem palavras suficientes, mas minha eterna gratidão.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sonia Aparecida Vido Pascolati, coordenadora do Programa de pós-graduação em Letras – Estudos Literários, por todo apoio durante a pesquisa e por suas pontuais considerações.

À minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Célia dos Santos Alves por todo empenho nas leituras, na orientação e nos assuntos ligados à pesquisa.

Ao Prof. Dr. Sérgio Paulo Adolfo, minha homenagem póstuma: estejas onde estiveres sei que olhas por mim, meu agradecimento por nortear alguns congressos de que juntos participamos.

Ao Prof. Dr. Alamir Aquino Corrêa por incentivar a participação em congressos e eventos. Agradecimento à sua amizade que veio junto com suas aulas.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Helena Machado Aquino Corrêa pelo apoio e amizade.

À amiga Nelci Silvestre, por ter sido companheira de viagens, de caminhos e destinos, de leituras e terapias mútuas. Aos amigos (as) João Bacellar de Siqueira, Alba Krishna Topan Feldman, Amanda Rodrigues, Cleide Durante Assis de Jesus, Maria Dolores Machado, pelas leituras dos originais.

Aos professores da Universidade Estadual de Maringá, pelos meus primeiros passos profissionais, na graduação em Letras Português e Francês, e na Especialização em Literatura e Ensino.

Aos funcionários das bibliotecas da Universidade Estadual de Londrina, da Universidade Estadual de Maringá, da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Estadual Paulista, em especial, ao funcionário Rodrigo Fukuhara, da Biblioteca do Cedap, de Assis - SP, pela orientação na busca de fontes primárias sobre João Antônio e Dalton Trevisan.

Aos funcionários do departamento de Pós-Graduação em Letras, Roseli, Rosemeri e Ricardo, pelo companheirismo, competência e assiduidade. Vocês são incomparáveis profissionais e excelentes amigos.

Aos professores, funcionários e alunos da SEED – Secretaria de Estado da Educação do Paraná, pelo incentivo para que eu concluísse a pesquisa.

Aos alunos do curso de Mestrado e Doutorado em Letras da Universidade Estadual de Londrina, por todos os momentos juntos em congressos, simpósios, eventos e SEDAs. Foi maravilhoso conhecê-los.

O Bicho

Vi ontem um bicho  
Na imundície do pátio  
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,  
Não examinava nem cheirava:  
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,  
Não era um gato,  
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

(BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*, 1970, p. 196)

MILAN, Cléia Garcia da Cruz. *O limite espacial urbano: marginalidade e exclusão em contos de Dalton Trevisan e de João Antônio*. 214 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como proposta analisar a constituição do espaço urbano em alguns contos de Dalton Trevisan e de João Antônio, investigando a marginalização e a exclusão das personagens. Em Dalton Trevisan o espaço percorrido pelas personagens são ambientes domésticos que compreendem um universo de exclusão, enquanto que em João Antônio o espaço urbano das ruas é onde as personagens atuam e tentam resolver os seus problemas, enquanto caminham, igualmente excluídas e marginalizadas. Para isso, escolhemos como *corpus* para análise da tese cinco contos de cada autor: “Que fim levou o vampiro de Curitiba”, “O vampiro de Curitiba”, “Debaixo da Ponte Preta”, “Menino caçando passarinho”, “Clínica de repouso” e “Uma Negrinha acenando”, de Dalton Trevisan; “Lapa acordada para morrer”, “Abraçado ao meu rancor”, “Maria de Jesus de Souza”, “Meninão do caixote”, “Guardador”, “Retalhos de fome numa tarde de G.C.”, de João Antônio. Os contos foram divididos por temática para que pudéssemos realizar a análise comparativa entre os autores. Assim, temas como a melancolia, o rancor, a exploração sexual e o crime hediondo, o olhar do menino, a velhice e a prostituição na adolescência perpassam os contos dos dois autores. Além disso, as personagens que compõem as narrativas selecionadas sofrem mediante as condições do espaço urbano que habitam e também por falta de estrutura física, emocional e financeira para enfrentar situações que as levam para a miséria e violência urbana. Nesse sentido, o espaço urbano se configura em uma estratégia narrativa tanto para Dalton Trevisan quanto para João Antônio.

**Palavras-chave:** Dalton Trevisan. João Antônio. Espaço urbano. Marginalização.

MILAN, Cléia Garcia da Cruz. *Urban space limit: marginality and exclusion in Dalton Trevisan's and João Antônio's short stories*. 214 p. Thesis (Doctoral degree in Literature) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina PR Brazil, 2016.

## ABSTRACT

The constitution of urban space in some short stories of Dalton Trevisan and João Antônio is investigated through an analysis of marginality and exclusion of their characters. Trevisan's space experienced by his characters consists of home spaces in which exclusion occurs, whereas the street is João Antonio's urban space in which the excluded and marginalized characters act and solve their problems. Five short stories from each author were chosen as the corpus of current thesis, namely, "Que fim levou o vampiro de Curitiba", "O vampiro de Curitiba", "Debaixo da Ponte Preta", "Menino caçando passarinho", "Clínica de repouso" and "Uma Negrinha acenando" by Dalton Trevisan; "Lapa acordada para morrer", "Abraçado ao meu rancor", "Maria de Jesus de Souza", "Meninão do caixote", "Guardador" and "Retalhos de fome numa tarde de G.C." by João Antônio. The short stories were classified by themes and compared. Melancholy, anger, sexual exploitation and heinous crime, boy's gaze, old age and prostitution during adolescence are common to stories by the two authors. The characters from the selected short stories suffer within the spatial conditions they live in, due to the lack of physical, emotional and financial structure, to face situations that cause their misery and violence in the city. Urban space is thus a narrative strategy in Dalton Trevisan and João Antonio's narratives.

**Keywords:** Dalton Trevisan. João Antônio. Urban Space. Marginalization.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	11
<b>1 FORTUNA CRÍTICA E REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DOS AUTORES: DALTON TREVISAN E JOÃO ANTÔNIO</b> .....	13
1.1 FORTUNA CRÍTICA E ITINERÁRIO DE DALTON TREVISAN: PICO NA VEIA .....	13
1.2 FORTUNA CRÍTICA E ITINERÁRIO DE JOÃO ANTÔNIO: BOÊMIA E LITERATURA .....	22
<b>2 O ESPAÇO LITERÁRIO URBANO</b> .....	37
2.1 A CIDADE: O ESPAÇO NA NARRATIVA .....	50
2.2 O ESPAÇO DA PERSONAGEM MARGINAL .....	62
<b>3 O ESPAÇO DA EXCLUSÃO: À MARGEM ENTRE AS CASAS E AS RUAS</b> .....	70
3.1 O ESPAÇO DOMÉSTICO URBANO NOS CONTOS DE DALTON TREVISAN.....	71
3.1.1 “Que fim levou o vampiro de Curitiba?”: discurso da melancolia.....	73
3.1.2 “O vampiro de Curitiba”: metáfora da cidade de Curitiba.....	76
3.1.3 “Debaixo da ponte preta”: discurso de crime hediondo .....	89
3.1.4 “Menino caçando passarinho”: inocência, oportunismo e opressão .....	100
3.1.5 “Clínica de repouso”: moradia na metrópole.....	107
3.1.6 “Uma negrinha acenando”: prostituição infantil .....	114
3.2 A MARGINALIZAÇÃO URBANA EM JOÃO ANTÔNIO .....	121
3.2.1 “A Lapa acordada para morrer”: o discurso da decadência.....	122
3.2.2 “Abraçado ao meu rancor” – desabafo de um repórter.....	127
3.2.3 A exclusão em “Maria de Jesus de Souza, (perfume de gardênia)” .....	145
3.2.4 “Meninão do caixote” – um olhar para a marginalidade infantil .....	152
3.2.5 “Guardador” – a exclusão do idoso morador de rua .....	161
3.2.6 “Retalhos de fome numa tarde de G.C.” – prostituição e gravidez na adolescência.....	173
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	179
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	207

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta tese surge da paixão pelas obras de Dalton Trevisan e João Antônio, desde a conclusão do curso de mestrado. O estudo de contos, a participação em encenações teatrais, minicursos e aulas em escola pública do Estado do Paraná, enriqueceram e confirmaram nossa preferência pela temática do espaço urbano presente nas narrativas dos dois autores estudados.

Diante de nosso interesse pelos autores supracitados e pela temática, investimos na leitura das obras e, para nossa grata surpresa, percebemos que havia certa semelhança em suas narrativas. Sendo assim, nos propusemos a estudar os contos em nosso trabalho de doutoramento. Feita a seleção dos contos, procuramos comprovar a hipótese de que há uma relação estreita entre espaço urbano e o sujeito marginalizado, com ambientes que demonstram a sobrevivência e a deterioração das personagens, para demonstrar a decadência e, ao mesmo tempo, a resistência nestes meios. Para isto, analisamos como acontecem as ações das personagens vítimas e agressoras, bem como a perambulação delas pela cidade, seus rancores, a exploração sexual, a negligência ao idoso, atitudes violentas e, por consequência, a exclusão social de algumas personagens, em detrimento de outras que melhor se adequam à cidade.

Desta forma, o espaço urbano se torna uma estratégia narrativa para sublinhar e servir como motivador para as ações das personagens, pois nos contos em análise há ambientes de extrema pobreza, de muita miséria. O espaço doméstico, por exemplo, nem sempre é um abrigo, servindo como cárcere para as personagens, o que em Dalton Trevisan se torna apropriado para que o agressor possa atacar e a vítima não tenha chance para fugir; e, no caso de João Antônio o espaço doméstico é um local de aflição, as personagens não se adaptam à família e preferem as ruas.

Conforme mencionado anteriormente, ao estudarmos os contos de Dalton Trevisan e de João Antônio, percebemos que há algo semelhante na temática dos dois autores. A partir dessa impressão, estabelecemos algumas questões: há um espaço urbano limitador que leva as personagens à marginalização e à exclusão em Dalton Trevisan e em João Antônio? Como analisar a sobrevivência das personagens no meio urbano? As personagens vítimas da violência, submissas aos seus opressores reagem a esse espaço? De que forma?

Para desenvolvermos nossa análise sobre a temática do espaço urbano literário, utilizamos teorias de autores que falam sobre a cidade e espaço, tais como: Benjamin (1994), Bachelard (1988), Marx e Engels (2010), Candido (1971) e (2004), Bosi (1986), Lucas (2013), Berman (1986), Fernandes (2000), Lynch (1997), Gomes (1994),

Pesavento (2002), Argan (1995), Dimas (1985) e outros, considerando as relações entre literatura, espaço urbano e atuação das personagens no plano ficcional.

Em posse desse arcabouço teórico, a nossa tese procura enfatizar o sujeito marginal como protagonista dos contos de Dalton Trevisan e de João Antônio, analisando o porquê da personagem se inserir no espaço do contexto urbano. Para isto, conduzimos nossos estudos de teoria literária a partir de obras e conceitos dos séculos XIX e XX, do pré-modernismo, modernismo, até a literatura pós-moderna, priorizando o cotidiano na cidade, verificando como a personagem é retratada pelos autores, por uma perspectiva que demonstra uma brutal realidade, construída no mundo urbano deles e quais os motivos de sua marginalização.

Nosso estudo se organiza da seguinte forma: o primeiro capítulo da tese apresenta um panorama bibliográfico de Dalton Trevisan e de João Antônio, em que apresentamos a fortuna crítica dos autores e a opinião de alguns pesquisadores em artigos, dissertações e teses sobre a obra deles.

O segundo capítulo aborda a modernidade, a urbanização e o “estranhamento” do ser situado na cidade. Apesar de muitos autores literários terem trabalhado o sujeito marginalizado e até aspectos urbanos em outras épocas, a pesquisa comenta a literatura e crítica literária que se concentram entre os séculos XIX e XX, as quais terão forte influência europeia no Brasil, a partir do período realista/naturalista e que se perpetuará em outros movimentos literários, atravessando o Modernismo, a década de 1930, de 1945 até os dias atuais.

O terceiro capítulo apresenta os autores e as análises dos contos, com observação do espaço urbano, da perspectiva das personagens, da sobrevivência e resistência no mundo ficcional. O trajeto do sujeito marginalizado e suas experiências de vadiagem, de boêmia, de violência, de prostituição e de exclusão estão presentes nas narrativas em análise.

As considerações finais comparam os dois autores, as semelhanças temáticas, como também tratam da representação das personagens em espaços divergentes. Deste modo, verificamos a aproximação deles quanto ao discurso, ao tipo de ambiente, situações comuns, personagens semelhantes, comportamentos de violência, comportamentos de submissão e outros.

Por todos os aspectos de que os autores Dalton Trevisan e João Antônio tratam em seus contos, convidamos o leitor a mergulhar no submundo, onde a exclusão e a marginalidade são parte do cotidiano das personagens. A riqueza de detalhes com que os contos são narrados expõe o leitor a um ambiente hostil, em que as personagens lutam para conquistar seu espaço e procuram resistir nele.

## 1 FORTUNA CRÍTICA E REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DOS AUTORES : DALTON TREVISAN E JOÃO ANTÔNIO

Alma curiosa, em paroxismos,  
Tem pena, se buscas paraíso.  
Senão eu te anatematizo.

Charles Baudelaire (2007, p. 274).

Para desenvolvermos a análise e comprovarmos nossa tese de que Dalton Trevisan e João Antônio representam o espaço urbano com ênfase na marginalização, é necessário que conheçamos quem são os autores em estudo. Assim, organizamos nosso texto da seguinte forma: primeiro, discorreremos sobre Dalton Trevisan e, em seguida, sobre João Antônio.

Nosso objetivo neste capítulo é trazer a fortuna crítica de Dalton Trevisan e de João Antônio, conhecer a trajetória dos escritores; aprender as características da linguagem utilizada pelos autores; compreender a experiência narrativa dos escritores como cronistas, jornalistas e contistas; estudar as temáticas que já foram desenvolvidas por outros estudiosos sobre as obras deles.

### 1.1 FORTUNA CRÍTICA E ITINERÁRIO DE DALTON TREVISAN: PICO NA VEIA

Esta cidade é pequena demais para nós dois  
– ela e eu.

Dalton Trevisan (1994, p. 99)

Dalton Jérson Trevisan nasceu em Colombo, Paraná, em 1925. Formou-se em direito, mas o talento para a escrita logo se revelou. A família de Dalton possuía uma fábrica de louças na cidade de Curitiba e foi por meio dela que o escritor obteve seu primeiro patrocínio, pois no mesmo local onde eram impressas as propagandas também eram impressos seus folhetins. De acordo com Sobania (1994, p. 9), o autor

[...] formou-se em Direito, é sócio de um estacionamento na Rua Emiliano Pernetá – nesse local, antigamente ocupado pela fábrica de vidros da família, sofreu sério acidente em 1945, razão pela qual passou a se dedicar à literatura – e mora na Rua Ubaldino do Amaral, 487.

Sanches Neto (2014, p. 153) comenta que desde as primeiras escritas do autor já constavam anúncios na revista sobre a fábrica de louças da família:

[...] cujo endereço se confunde com o do próprio jornal, sendo aquela localizada à rua Emiliano Pernetá, 466, e a outra na mesma rua, número 476. Os pseudônimos servem também para camuflar a onipresença do diretor da revista.

Assim, já no ensino médio, o autor movimentava folhetins, demonstrando seu engajamento social. Segundo Sanches Neto (1998) a autonomia do jovem escritor fez dele um precursor do *Folhetim Tingüi* e, posteriormente, da *Revista Joaquim* e o principal articulador da literatura do Paraná para o país. Gruber (2007) relata que o autor trabalhou como repórter *free-lance* para muitos jornais.

A *Revista Joaquim* era composta por jovens do período pós-guerra, os quais, segundo Sanches Neto (1998), eram escritores que tinham necessidade de escrever sobre o momento, utilizando-se das revistas e folhetins para divulgar o pensamento. Com o intuito da transgressão, a revista entrou em contato com grandes escritores brasileiros do movimento modernista, como Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e outros. Nesse viés, a revista impulsionou a escrita de Dalton Trevisan e o inseriu no cânone literário por seus contos.

Nesse sentido, é possível afirmar que a *Folha Tingüi* serviu como oficina para Dalton Trevisan ingressar na carreira de escritor, funcionando como um local de destaque para a voz da província que, mais tarde, traria para a vida dele o tom nostálgico do passado curitibano “produzindo uma literatura vinculada aos lugares comuns sentimentais, literários e urbanos que imperavam naquela Curitiba ainda presa ao seu passado de esplendor romântico/symbolista” (SANCHES NETO, 2014, p. 155).

A partir da *Folha Tingüi*, o autor apresenta a temática urbana e desde então sua escrita se preocupa em denunciar o cotidiano de violência que toma conta das cidades. Sobre isso, Sanches Neto (1996, p. 14) relata que “a culpa é de Curitiba, que está isolada do resto do mundo. Não tem mar (ou seja, não tem vias de acesso) e sofre o insulamento sufocante simbolizado pela irrelevância do Rio Belém, que só traz doenças aos moradores”. Ou seja, o estudioso atribui à cidade de Curitiba o sentimento que se instaura no autor e que lhe causa solidão, o insulamento, fato este que é transferido para as personagens do autor.

A primeira publicação de contos na *Revista Joaquim* foi *Eucaris a dos olhos doces* (TREVISAN, 1946a, p. 12). Desde essa época, o autor já demonstrava inclinação em mencionar o espaço urbano. O conto foi lançado na edição número um da *Revista Joaquim*. A narrativa apresenta a personagem Luiz Carlos S. dos Reis que relembra a namorada de infância, Eucaris, seu primeiro amor de menino. Eucaris morre vítima de tifo como tantas outras personagens que surgiriam mais tarde nas narrativas de Trevisan, como o jovem da “Pensão Nápoles” e os homens trabalhadores de “Cemitérios dos elefantes”.

Já o conto “Minha cidade” foi publicado três vezes. Inicialmente, na *Revista Joaquim* (n. 6), depois em *Mistérios de Curitiba*, por último fez parte da coletânea *Em busca de Curitiba perdida*, sendo o primeiro conto.

Aliás, foi pelo gênero conto que Dalton Trevisan ficou conhecido. Arrigucci Júnior (1979) assevera que é quase impossível falar do gênero conto sem citar Dalton Trevisan. Na visão do crítico, trata-se do melhor escritor de ficção que havia na década de 1970. Dentro do espaço curitibano, muitas vezes as personagens criadas por ele são representativas do pequeno burguês, originário de uma Europa que excluiu seus netos, como diz o próprio Dalton Trevisan (2002a, p. 25): “Curitiba – essa grande favela do primeiro mundo”. Araújo (1978 apud FAGUNDES, 1979, p. 37) observa que:

[...] em Dalton Trevisan, pode dizer-se existe um certo faro para descrever situações do dia-a-dia da pequena classe média, urbana ou rural, cujas mãos suarentas, taras e eternas desventuras amorosas fazem o pano de fundo, o núcleo de onde dispara uma das mais originais narrativas curtas modernas.

Essa atividade de criar narrativas de tragédias cotidianas, e posteriormente, revisá-las, atualizando-as por meio de minicontos é uma característica que o escritor cultivava até hoje. Aos 90 anos de idade, Dalton Trevisan mantém o mesmo estilo nos contos e continua produzindo histórias que têm por espaço a área metropolitana de Curitiba.

A admiração de João Antônio por Dalton Trevisan vem da temática adotada por ambos ao falarem do sujeito marginalizado. Os autores possuem a sensibilidade de dar voz ao marginal, produzindo uma literatura que representa o espaço urbano da metrópole, com narrativas que rompem com costumes, valores, leis, regras e inserem suas personagens em um tempo e espaço que as excluem socialmente.

João Antônio (1996) revela que a experiência de Dalton Trevisan como escritor se inicia por meio da literatura de cordel. Segundo João Antônio, em 1945, Dalton Trevisan publicou *Sonata ao luar* e em 1946 *Sete anos de Pastor*, dos quais em carta a Ênio Silveira teria informado que não possuía nenhum exemplar, para que pudesse reeditá-los.

João Antônio (1996) explica que Dalton Trevisan publicou por conta própria na Livraria Requião 300 cópias de livros que incluíam: *Cemitério de elefantes*, *Minha cidade*, *Ponto de crochê*, *O anel mágico*, *A velha querida*, *O vampiro de Curitiba*, *Lamentações de Curitiba* e que foram distribuídos aos amigos do autor por ele mesmo. Os direitos autorais foram comprados pelo editor Ênio Silveira que os publicou. A Livraria José Olympio publicou *Novelas nada exemplares* que lhe rendeu o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro. Depois disso, a influência de Dalton Trevisan sobre a literatura brasileira e sobre outros autores se tornou inevitável.

Oliveira (2009), em *Dalton Trevisan (en)contra o Paranismo*, comenta que a cidade de Curitiba tem uma literatura considerada própria, já que, após a emancipação de São Paulo, Curitiba passou de comarca para província. Ele retoma alguns dados de Wilson Martins (1989), do livro *Um Brasil diferente* (ensaio sobre fenômenos de aculturação no Paraná), a fim de demonstrar a distribuição populacional, por número de habitantes e imigrantes chegados de vários lugares a Curitiba: período da comarca (1829-1853) 460 / período da província (1853-1889) 19.215 / durante o Estado (1889-1934) 81.656 (MARTINS, 1989, p. 71-72 apud OLIVEIRA, 2009, p. 18-19). O Paraná se tornou Estado somente com a Proclamação da República, o que ocorreu a partir de 1889. O censo demográfico de 1950 assim apresentava o Paraná:

[...] o número mais elevado de imigrantes seria formado por japoneses (14.860), seguido de poloneses (10.558), dos italianos (7.850), dos alemães (6.427), dos russos (6.152), dos espanhóis (5.594) e dos portugueses (3.899), como etnias mais significativas, sem se contar aí os negros que haviam entrado no país como escravos e portanto não haviam escolhido vir ao Brasil (MARTINS, 1989, p. 71-72 apud OLIVEIRA, 2009, p. 18-19).

Para Sanches Neto (2014), Dalton Trevisan revoluciona a literatura no Paraná. Numa época que dividia e tornava o Paraná um Estado sólido, cheio de

imigrantes e migrantes, a *Revista Joaquim* (Curitiba, 1946-1948) seria a responsável pela consolidação de muitos escritores:

[...] desmembrado de São Paulo em 1853, o Paraná passa por uma forte corrente imigratória no final do século XIX e no início do seguinte, recebendo a mais multifacetada colonização de todo o país, que vai dos tradicionais alemães e italianos a ucranianos, russos e poloneses, etnias que, a partir dos anos 40, vão gradativamente se impondo no meio cultural, incorporando-se ao tronco português do qual surgiram as primeiras classes dominantes do Estado. O próprio Trevisan é um representante desta burguesia de imigrantes que vai alterar os quadros da cultura paranaense (SANCHES NETO, 2014, p. 148).

O termo “paranista” surge por apropriação de um erro, segundo Oliveira (2009), quando o poeta Domingos Nascimento, em viagem pelo interior do Estado, foi chamado por imigrantes de São Paulo de “paranista”, ao invés de “paranaense”. É, justamente, esse termo que Dalton Trevisan buscou combater, o “paranismo”. O autor sempre se colocou contra a cultura local que falasse apenas de seus problemas, criticando autores paranaenses como Emiliano Pernetta que definia como uma “vítima da província”. Embora, o autor descreva em seus contos o espaço urbano de Curitiba, deu preferência a uma literatura de tom universal e que abordasse o homem por completo:

Dalton, desde o início de sua produção artística, foi muito local, cidadão. A sua terra, a sua cidade, a sua vizinhança, todo o seu entorno, estão sempre presentes em sua literatura. A maneira do povo falar ao seu lado, as paisagens, as ruas, os prédios, tudo está ao redor do escritor e não longe dele e de sua obra (OLIVEIRA, 2009, p. 85).

A revolta de Dalton Trevisan contra o “paranismo” se verifica em alguns de seus contos, cuja significação só podemos compreender após conhecer a trajetória do escritor, por esses limites urbanos e rurais do Estado, principalmente, da cidade de Curitiba e do posicionamento político e cultural, referente à literatura. Podemos observar o posicionamento de Dalton Trevisan, além dos contos, nos textos escritos para a *Revista Joaquim*.

O historiador Zatti (2006), em *O Paraná e o paranismo* considera que não há uma literatura com assunto próprio do Estado, que contenha elementos que enfatizem o regional e a cultura local, provocando no povo paranaense uma falta de

identificação. Zatti (2006) comenta que a crítica literária brasileira não questiona o fato de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Jorge Amado, José Lins do Rego e de João Cabral de Melo Neto serem escritores regionalistas e, ainda assim, ter o seu valor e divulgar a cultura local, o que, para Zatti (2006, p. 165), não acontece com os escritores paranaenses:

[...] – Paulo Leminski tem uma temática de estilo próprio. Espalha fatos identifica a si mesmo e não a sua terra; – Helena Kolody é uma poetisa supimpa da língua portuguesa, por incluir vez ou outra a palavra ‘pinheiro’ em suas estâncias, não é identificador do paranismo; – Dalton Trevisan se identifica com o ‘Vampiro de Curitiba’ por não apresentar em sua temática uma referência de identidade regional, tão diversa é sua temática e estética; – Domingos Pellegrini, também, variando a temática entre o urbano e o ‘micro-regional-universalista’, pouca contribuição tem dado para a afirmação de uma literatura identificadora do Paraná.

Para Zatti (2006, p. 116) há muito de universalismo na literatura do Estado e “paranismo<sup>1</sup>” de menos. Considera absurdo, na década de 1940, os autores paranaenses se autodeclararem “antiparanistas”: “Trevisan estava entre aqueles modernistas, assim como Bento Munhoz da Rocha Neto”.

Em busca da essência do ser comum, Dalton Trevisan opta por falar da cidade de Curitiba como se fosse qualquer outra metrópole. A característica de testemunho do espaço urbano se instala na literatura desse autor em um tempo distante do presente, para revelar ações que se processam na memória, é uma revisitação ao passado. Sanches Neto (2010, p. 72) confirma esse dado sobre Dalton Trevisan, em um artigo para a *Revista Bravo*:

Por isso, não se engane o leitor que queira reconhecer as várias faces da capital paranaense. A cidade tem conexões biográficas com a província em que ele viveu na juventude, e o escritor insiste em recuperar as personagens mais agressivas, as periféricas, e também algumas líricas, construindo assim um modelo reduzido de Curitiba.

---

<sup>1</sup> Paranismo para Zatti: “Paranismo, na teoria literária, é a criação, seja ficcional ou poética, que evidencie o populário – com linguagem e ambiência, a tipologia comportamental e a situação de seus personagens – a presença notória e condicionante das características dominante do Estado do Paraná Histórico e Tradicional. É o nosso Regionalismo inserido ao movimento modernista, seja no romance histórico, seja no nativismo, no naturalismo, ou outras expressões culturais que afinam a linha romântico – realista, com espírito entusiasta e manifesto amor e vanglória pelas coisas do Paraná” (ZATTI, 2006, p. 171).

Para Sanches Neto (2014, p. 157), o autor cria na sua ficção o espaço do “homem comum”: “ao batizar a revista, Dalton Trevisan estava definindo o centro de sua visão de arte: o homem. Não um homem regional, ligado à sua terra natal, mas um homem comum”. O “homem comum”, personagem de Dalton Trevisan, vivencia as ações nos espaços internos de Curitiba, buscando ambientes de clausura, apesar de ser o “vampiro” é também o ser solitário.

Waldman (1989, p. 9) percebeu em suas leituras sobre Dalton Trevisan, que o tema sexo é uma das recorrências principais e considerou que fosse a “representação simbólica da cristalização da vida social”. De certo modo, o que move o vampiro na sequência narrativa é o faro sexual, a personagem está sempre ao alcance da vítima, desejando-a, procurando-a pela cidade, encurralando-a em um canto qualquer, seja do quarto, da sala, da casa, do beco sem saída, do bosque fechado, silenciosamente e perspicaz como uma ave de rapina.

Lopes (2007), na dissertação *Esquivança e dispersão: a representação da mulher em contos de Dalton Trevisan*, assinala as composições do escritor e as condições femininas quanto à educação patriarcal, que é “limitada” para a mulher, enquanto que, para o homem, a educação é baseada no “desempenho”. Os dois aprendem diferentemente como deverão ser homens e mulheres. O mesmo acontece na diferenciação em casos de adultério: o homem deve ser perdoado e seu ato, ignorado; a mulher sofre as duras consequências, a sociedade permite que ela sofra a violência, em alguns casos, até a própria morte.

A narrativa trevisaniana não trata basicamente de Curitiba e dos aspectos urbanos do seu entorno, como parece à primeira vista, mas da própria essência do ser humano, da marginalização contida no limite espacial que envolvem as personagens excluídas. Em decorrência dessa temática, sua obra obteve alcance internacional.

Essas personagens marginalizadas que demonstram o pauperismo e suas péssimas condições na metrópole são a matriz da obra deste autor e a principal razão das suas narrativas. Gruber (2007, p. 15) descreve que as personagens de Dalton Trevisan desfilam pelas calçadas curitibanas. São

[...] galãs de bigodinho e dentinho de ouro, prostitutas de coxas fosforescentes, velhinhos assanhados, velhas megeras, moçoilas casadoiras, crianças correndo pelo Passeio Público, viciados queimando suas últimas pedrinhas de craque na Saldanha Marinho.

Os personagens são muitos e diversificados, mas nessa galeria não se encontram as tradicionais famílias e seus antepassados ilustres, os ricos banqueiros, a elite curitibana. Sua matéria é a classe média, a classe operária ou ainda o 'lixo humano' (bêbados, prostitutas, assassinos, ladrões) que a sociedade produz.

Gruber (2007, p. 18) considera que a mulher tem um posicionamento de submissão ao homem nessas escrituras: “a repetição da situação de subserviência feminina irá funcionar como uma marca identificadora de um tipo de relação padrão descrita pelo autor. O homem surge como o macho dominador e a mulher é a fêmea submissa que deve servi-lo”.

Essa galeria de personagens citadinas compõe a temática da obra trevisaniana. A violência urbana e marginalidade se constituem como um elemento realista na literatura urbana. De fato, a exploração da violência e da realidade do crime é uma busca por renovação da prosa nacional.

A cidade, sobretudo a vida marginal nos *bas-fonds*, oferecia uma nova e instigante paisagem para a revitalização do realismo literário, enquanto a violência, por sua extrema irrepresentabilidade, desafiava os esforços poéticos dos escritores (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 28).

Com relação ao estilo do escritor, destacamos o uso da bricolagem, como o *bricoleur*, em que o autor faz paródia das personagens da literatura clássica. Sanches Neto (1996) registra que o autor aproveita as linguagens estereotipadas dos tipos sociais, tais como: malandros, bêbados, boêmios e personagens próprias da província, aproveitando-lhes a linguagem coloquial para a composição das obras literárias.

Pellegrini (1994, p. 53) registra que os temas presentes nas obras de Dalton Trevisan se referem “à terra, à natureza, ao misticismo, ao clã familiar, ao sincretismo religioso, tão ao gosto de um Jorge Amado [...] Dalton Trevisan, essencialmente urbano, que esmiúça a mesquinhez do cotidiano das classes baixas” (PELLEGRINI, 1994, p. 53). Dalton Trevisan teria declarado em entrevista a Narosniak (1968) que sua temática se concentra nas relações familiares, estas são “variações de situações domésticas”.

Para Pellegrini (1994), a narrativa do autor em estudo é fundada no eu, com estilo próprio, individualista, com traços de solidão, além das imagens midiáticas. Muitas das narrativas de Dalton Trevisan apresentam a paisagem urbana, ruas

lotadas, favelas, trânsito congestionado, bares, restaurantes, marginais e prostitutas, conforme veremos nos contos que nos propusemos a analisar.

A respeito da personagem e do espaço urbano na obra de Dalton Trevisan, Souza (2009) tem opinião semelhante à Pellegrini (1994), pois ambos enfatizam que os temas da violência e a crueldade são recorrentes na escrita do autor, nas relações sociais, indicando animosidade. As repetições da crueldade servem para intensificar e confirmar a violência. São situações que estão no ambiente doméstico e que se estendem para o domínio da cidade, histórias de tragédias familiares, em que as personagens marginalizadas, sofrem ou experimentam os desafios do cotidiano.

Andrioli (2010), na sua dissertação *O silêncio do vampiro: o discurso jornalístico sobre Dalton Trevisan*, comenta que esse autor possui concisão nas palavras e pesquisa sobre o silêncio como estratégia de permanência e imortalidade do vampiro. Destaca em sua pesquisa um trecho de entrevista de Dalton Trevisan, dada para o *Jornal Gazeta do povo* (1968, s/p): “tanto não é difícil alguém me encontrar que eu esbarro comigo diariamente em todas as esquinas de Curitiba”.

Outra estratégia de Dalton Trevisan, segundo Andrioli (2010), é alimentar a história de incorporar suas escritas à sua imagem pessoal, aliado ao mito do vampiro. Narosniak (1969, p. 8), em entrevista, teria anotado sobre a foto do escritor: “É conveniente manter a lenda, é preciso alimentá-la”. E, quando o fotógrafo apontou a máquina, respondeu: “quero ver se amanhã a foto sai no jornal. Vampiro não sai em fotografias”.

Ogliari (2010), em sua tese sobre a situação do conto na contemporaneidade, coloca Dalton Trevisan entre os autores consagrados da década de 1980, um representante do conto moderno de estrutura atmosférica. O miniconto é diferente em Dalton Trevisan, pois, segundo Ogliari, são chamados pequenos escritos de contos. Desde as primeiras narrativas de Dalton Trevisan às suas obras mais recentes o estilo do escritor é o mesmo, tornando-se ainda mais conciso, aproximando-se da estrutura de uma poesia e preferindo os haicais.

As obras do autor contemplam as casas das famílias curitibanas, lojas, escritórios, boates, cabarés e cafés e etc., fazem parte do cenário que o autor prepara para suas personagens viverem, sobreviverem e resistirem no meio urbano.

## 1.2 FORTUNA CRÍTICA E ITINERÁRIO DE JOÃO ANTÔNIO: BOÊMIA E LITERATURA

João Antônio Ferreira Filho nasceu em 27 de janeiro de 1937 e faleceu em novembro de 1996, aos 59 anos. Filho de João Antônio Ferreira e Irene Gomes. Reyes Arias (2011) afirma em sua tese que o autor nasceu em Presidente Altino, bairro periférico de São Paulo, de família de operários, sendo que a rua onde morava teve fundamental importância na educação infantil, depois na adolescência foi auxiliar de escritório, de almoxarife, office-boy, bancário. Entre as profissões que desempenhou em jornais, constam: editor, repórter, jornalista, cronista e crítico.

O autor publicou sua primeira história em 1963, *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Porém, segundo Silva (2008), a anterioridade da sua escrita vem da época de infância, quando o escritor costumava trocar livros e revistas por textos escritos na *Revista Crisol*. Escreveu inúmeras crônicas para jornais, e muitas do *Pasquim* são estudadas por pesquisadores de João Antônio.

Dentre os seus trabalhos como repórter, segundo Reyes Arias (2011), o escritor foi editor do *Livro de cabeceira do homem*, pela Civilização Brasileira, cujo fundador, Ênio Silveira, foi preso sete vezes pelo regime militar, além de ter como participante José Louzeiro, que escrevia também literatura periférica, o “romance-reportagem”.

Diaféria (1999, p. 58) descreve um pouco da biografia de João Antônio, por quem o estudioso possuía admiração, primeiramente por suas personagens, depois pelo perfil do próprio autor, e explica-nos sobre a materialidade da obra, por meio da convivência do escritor e dos ambientes frequentados por ele:

Porém, quando queria sentir a respiração dos cenários onde transitou, agarrado a seu lírico rancor, agarrado a seu lúdico humor, bastava descer a Pompéia e imaginar o ‘Beco da Onça’, bar e armazém do pai do João, o João Antônio Ferreira, português de Trás-os-Montes, casado com uma mulata carioca, bonita, forte, nutrida, luminosa, chamada Irene Gomes. O bar-armazém ficava na rua Caiovas – como o povo do bairro pronuncia –, ou Caiová.

A narrativa de João Antônio tem personagens inspiradas em pessoas que circulam pelas vias de São Paulo, Rio de Janeiro e outras metrópoles, que são descritas nos contos como personagens marginalizadas e, constantemente, levam a culpa pela criminalidade urbana. Segundo Diaféria (1999), o comportamento de João

Antônio tinha a ver com o sentimento deste perante o espaço urbano e pelo fato de o pai dele possuir o bar Gambrinos. João Antônio costumava dizer: “se a rua é escola, o bar é uma universidade”. João Antônio descreve personagens que caminham pelas ruas, marcando-se pela identificação delas no tempo e no espaço, na situação de miséria que faz parte do cotidiano destas, na falta de abrigo e alimento.

Diaféria (1999, p. 61) estudou a biografia do autor e o conheceu pessoalmente. Revela-nos que um dos mestres e amigos de João Antônio seria o desembargador Emeric Lévy, o qual teria mesmo servido como uma das inspirações para a composição de “Meninão do caixote”, emprestando as características físicas, acompanhando-o para refreá-lo pelas ruas em busca de cafetinas e rufiões. Emeric queria que João Antônio cursasse filosofia ou direito:

[...] hoje o companheiro mais velho, Emeric Lévy, é desembargador do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo; mas, quando garra a falar do Joãozinho que conheceu, esquece as leis, os tratados, os acórdãos, e sua voz se faz trêmula, e concorda num ponto: João Antônio seria um péssimo desembargador. E, ainda que fosse um excelente desembargador, as ruas da cidade teriam perdido seu fiel, apaixonado e compassivo intérprete e narrador. A malandragem jamais o perdoaria (DIAFÉRIA, 1999, p. 61).

De acordo com Bellucco (2008), o escritor João Antônio escreveu em 1975 no *Pasquim* um informe com o título “Aviso aos nanicos”, que era uma referência “à grande imprensa”, ou seja, demonstrava a pretensão em contrariar aquilo com que os leitores estavam acostumados, demonstrava uma oposição jornalística. João Antônio investiu nos “jornais nanicos”, conhecidos como “imprensa alternativa”, utilizando-se do gênero crônica, partindo de sua experiência coletiva, preferindo ser tratado como “cronista-repórter-contista”.

João Antônio se aventurou além de São Paulo e Rio de Janeiro, para Londrina, no Paraná. Segundo a estudiosa Moraes (2005), o autor representou grande contribuição para o Jornal *Panorama*. A vinda para o interior permitiu uma saída do autor daqueles centros urbanos e o incentivou na criação da personagem Jacarandá: “atentando para outro texto denominado ‘O parto’, o escritor apresenta-nos a criação e formação da personagem Jacarandá [...] Num misto de Jeca Tatu, Cantinflas e Macunaíma, Jacarandá apronta nas ruas no território paranaense” (MORAES, 2005, p. 19). Moraes (2005) investigou as bibliotecas municipais de

Londrina, o que lhe permitiu chegar a um acervo riquíssimo sobre o Jornal *Panorama*, como também conhecer o escritor como intelectual engajado nos problemas políticos brasileiros.

Muitos estudiosos de João Antônio destacam que o autor tem preferências pelas personagens marginais, o que lhe rendeu um rótulo, segundo Bulhões (2005, p. 18): “pela temática de degradação e baixeza, extraída do submundo urbano, impingiu-se na obra de João Antônio o rótulo de marginal”. Acredita-se que a experiência da vida do autor nos meios jornalísticos se misturou ao contexto estético-literário, o que repercutiu nas cenas interpretadas pelas personagens:

[...] trazendo o problema da linguagem do ‘outro’ para o contexto da prosa de João Antônio, depara-se com a linguagem ‘barra pesada’ do marginal, do ‘desqualificado’ social, da ‘canalha’ urbana. Ao fazer isso, o que se vai perceber, sobretudo a partir do seu segundo livro, *Leão de Chácara*, lançado em 1975, João Antônio conseguirá em muitos textos afirmar a capacidade de atingir uma dimensão que só a literatura alcança por, ao fazer um corte ‘por dentro’, incorporar as formas de expressão do sujeito marginalizado, dando voz, sem filtro, a uma realidade humana que se deve escutar.

Há uma proximidade grande entre o narrador antoniano e suas personagens, como se a voz do narrador se misturasse com elas, num alterego, que o faz se apropriar da voz e falar por elas em primeira pessoa. É uma experiência do outro, de se posicionar no lugar de quem sofre e oportunizar a sua eloquência. Várias personagens não possuem nome próprio, ainda que sejam tratadas como protagonistas da história, outras recebem nome comum, Maria de Jesus de Souza; Ivo e Jacarandá que não possuem sobrenome e pode representar qualquer indivíduo na cidade; outros recebem apelidos, “nego”, “meninão do caixote”, “Tila” etc.. A ausência do nome de família demonstra a falta de ascendência e o quanto essas personagens estão relegadas à margem.

João Antônio procurou, na intensa troca de cartas com Mandatto, uma relação que estabelecia estratégias de vendas de seus livros e de informações sobre suas personagens. Um dos fatos citados por Silva (2009) confirma que eles mantinham um adjetivo no tratamento um com o outro: “um abraço dracular”. A correspondência ocorreu entre 1962 e 1995:

Não procurei sua última carta para saber como foi a conversa que deixamos interrompida por uns 10 anos, logo depois que nos

encontramos aí no Rio de Janeiro na Civilização, ainda na 7 de Setembro, e que você deixou de aparecer ao hotel onde eu estava para conhecermos o Rio noturno. Todas suas cartas estão arquivadas aqui, como todas as que tenho recebido dos amigos de todas as partes, mas acredito que se consultar a última verei que a despedida é feita com um 'dracular' abraço. Não me lembro, agora, porque razão usávamos aquela expressão, mas ela também está na dedicatória que você me fez no 'Malagueta, Perus e Bacanaço', que recebi por intermédio do José Armando, isso em julho de 1963. (O livro foi consultado, pois ele está mais fácil, na prateleira dos autores nacionais, bem aqui ao meu lado esquerdo) (MANDATTO<sup>2</sup> apud SILVA, 2009, p. 26).

A citação de Silva (2009) sobre as trocas culturais entre os amigos Mandatto e João Antônio revela a pertinência do adjetivo "dracular" quase como um verbo, no cumprimento afetivo entre os dois. O adjetivo também pode significar a semelhança entre João Antônio e Dalton Trevisan ou ainda os mesmos caminhos quanto à temática urbana. Outra leitura do termo pode ter significação quanto ao comportamento das personagens antonianas, como "vampirizar", no sentido da prática da violência.

Para Chiappini (1998, p. 206), a temática do autor é o universo urbano, com o pesar pela classe média, com uma voz que mistura "dor e ternura", pois, conseqüentemente, o rancor cresce com a cidade:

[...] essa temática, da violenta transformação da cidade, jogando para a periferia os seus pobres e se tornando irreconhecível, vem à tona mais explicitamente, muitos anos depois de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, no livro intitulado *Abraçado ao meu rancor*, em que, feito um Lima Barreto no nosso tempo, João Antônio não poupa a própria literatura (sua e dos outros) que a cidade transforma em mercadoria tanto mais vendável quanto mais 'brutalista'.

A citação confirma as personagens no Rio de Janeiro e de São Paulo, escolhidas para compor o espaço literário de João Antônio, herança de Lima Barreto que já tinha observado a situação de penúria da cidade em sua ficção.

De acordo com Lucas (1999, p. 95), o ambiente metropolitano é a própria personagem, é como o autor lê a cidade: "lê-se [...] uma semântica da cidade ainda não devidamente estruturada. O lugar de eleição do contista situa-se nos pontos em que as convenções tendem a romper-se. Há um ataque à compostura, ao bom-tom e ao decoro burgueses".

---

<sup>2</sup> Carta de Mandatto a João Antônio. Datada de 29 de julho de 1975.

Aguiar (1999) afirma que João Antônio “conta sem contar”, referindo-se ao estilo do escritor. Já Magri (2008) relata que sentiu interesse sobre o que João Antônio escrevia a partir do conto “Afinação da arte de chutar tampinhas” e começou a se questionar sobre o que movia o autor a escrever. Magri (2008) considera que João Antônio se pauta sobre dois aspectos importantes: a política e a poesia, tratando-se de um projeto político-literário dele, chamado *Malditos escritores* de 1977.

Segundo Magri (2008), o autor, para manter o projeto, alfinetava outros escritores e jornalistas, desejava tal qual o título do artigo publicado, uma “Literatura que faz questão de ser suja”, desconsiderando aqueles que não eram engajados com a realidade brasileira:

Mandar bala numa antologia de contos inéditos, abrindo o leque e pegando gente do Sul ao Norte e trabalhar diretamente sobre aspectos descarnados da realidade, que anda por aí, pelas ruas. E que, bem comportada, pouca gente conta, analisa, reflete, pensa ou admite [...] mais uma tentativa de corpo-a-corpo com a vida brasileira do que exatamente um fazer literário (ANTÔNIO, 09/09/1977).

Magri (2008, p. 98) considera que o discurso do escritor é muito próximo do corpo físico, o pensamento dele se substitui pelo termo “carne”: “no encontro entre carne e pensamento, que João Antônio desenhou o caminho do texto sempre pautado pela sensação, procurando colocar-se inteiro nos seus escritos como se estes se tratassem de extensões suas, de seus órgãos”, mexendo com o leitor com um soco, com uma punhalada, carregando-o como se a escrita nem passasse pelo cérebro, como se sentisse na própria pele o que se passa com as personagens, entre as agressões, violências e marginalização experimentadas.

Neize Silva (2008) comparou a obra *Ilusões perdidas*, de Balzac, com o conto “Publicitário do ano”, de João Antônio, observando que, mesmo com a diferença no tempo e no espaço, ambos escreviam sobre o “homem novo”, e nas duas obras há o desencanto perante a vida.

Reyes Arias (2011) afirma que o estilo do autor está ligado ao novo jornalismo, que surgira nos Estados Unidos entre os anos de 1960 e 1970, que se utilizava de técnicas ficcionais da literatura para humanizar as reportagens, ou seja, era um modo de contornar a censura e de continuar escrevendo, e com a interpenetração da literatura nas reportagens era possível que o texto fosse

publicado; desse modo, o “conto-reportagem” e “romance-reportagem” eram uma resposta dos repórteres ao AI-5.

Para Aguiar (2000), a escrita de João Antônio beira o naturalismo do século XIX, como se fosse um retrato fiel das personagens, o que ele faz é descrever como acontece a vida de quem não tem o “próprio destino”. Para ele, o autor “não bate fotos”, mas deforma os quadros que pinta.

Escrever sobre a boêmia, em que constam os seres mais frágeis da cidade, recortando lugares e guetos, como a Lapa, usando a linguagem das ruas, gírias dos excluídos, abordando a vida suburbana e nesta o autor encontra a virtude do trágico. Bosi (1986), no prefácio “Um boêmio entre duas cidades”, de *Abraçado ao meu rancor*, comenta a respeito da função do jornalista e escritor paulista, contrário aos estrangeirismos e adepto da marginalidade:

[...] entrar na casa dos quarenta nos anos setenta: ter sido pobre, boêmio e suburbano numa São Paulo ainda não devorada pelo consumo; ser jornalista de raça e escritor atracado com o real; viver às voltas com a própria biografia; sentir-se, enfim, em dura e amargosa oposição aos regimes e estilos dominantes: tudo isso faz parte da condição humana e literária de João Antônio, tudo isso poreja sem cessar destas páginas dissonantemente belas que ele chamou de *Abraçado ao meu rancor* (BOSI apud ANTÔNIO, 1986, p. 5).

Bosi (1986) considera que o autor criou um universo autêntico. Se uma palavra pode explicar o sentido da escrita de João Antônio, esta consiste na “revolta”: “um campo de existência singular, próprio de um escritor que atingiu o cerne das contradições sociais pelas vias tortas e noturnas da condição marginal [...] realismo fervido na revolta pende mais para a margem que para o centro da sociedade” (BOSI apud ANTÔNIO, 1986, p. 5-6). Uma das revoltas do autor consiste na indignação devido à divisão de classes, mostrando-se contra a discriminação e a marginalização das personagens. O seu modo de escrita o revela nas próprias linhas que descreve do espaço metropolitano, nas lacunas do seu texto deixa marcas que demonstram o embate das personagens no meio existencial delas.

Bosi (1986) identifica a narrativa de João Antônio próxima à linguagem de Lima Barreto. Diz ele: “João Antônio revive o perfil do boêmio amargo e clarividente que teve nas letras brasileiras o exemplo ardido de Lima Barreto. Mestiço, pobre, suburbano, noctívago, etílico, anarquista ou quase, homem da escrita e do jornal”

(BOSI apud ANTÔNIO, 1986, p. 7-8). Bosi e Candido estão entre os estudiosos que pesquisaram a herança literária de Lima Barreto.

João Antônio estava constantemente unido à crítica literária e aos jornalistas que discorriam sobre ele. Uma dessas assertivas demonstra como o escritor se sentiu lisonjeado ao ler uma crítica dele por Antonio Candido, o que acabou por render um artigo que escreveu ao mestre:

Nunca soube, durante anos, o que Antonio Candido pensava dos meus escritos. Fui, pois surpreendido quando tomei conhecimento por intermédio de um amigo, professor em São Paulo, de uma comunicação que Candido fizera em Washington, em outubro de 1979, com o título de 'O papel do Brasil na nova narrativa' num encontro sobre ficção latino-americana contemporânea do Woodrow Wilson Center for Scholars. Essa comunicação, na ausência do autor, foi lida por Roberto Schwarz. Bem. Nela, Antonio Candido me dedicou este trecho (ANTÔNIO, 1992, p. 69).

João Antônio publicou em 1963 a vigorosa coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço*; mas a sua obra-prima (e obra-prima em nossa ficção) é o conto longo 'Paulinho Perna-torta', de 1965. Nele parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração a uma prosa aderente a todos os níveis de realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que *acerta o passo* [o grifo é meu] com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição (CANDIDO apud ANTÔNIO, 1992, p. 69).

A experiência crítica de Candido, ao comentar as obras do autor, revela que sua dedicação à marginalidade tem o seu valor estético e literário, importante para a literatura brasileira, contudo, como bem registra João Antônio: "Candido escreveu sobre *Dedo-duro* que eu continuava falando de gentes que a sociedade paga para não ver" (ANTÔNIO, 1992, p. 70).

Candido (1999, p. 85) comenta que preparou um texto para publicar como prefácio de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, o que acabou não sendo publicado na ocasião, mas foi inserido em outros meios, revistas e livros:

Ninguém fala como escreve, pontifica o jornalista Araújo Gondim em S. Bernardo. Justamente por isso é interessante verificar como na prosa ficcional de João Antônio os valores da oralidade (requeridos pelos assuntos) são transmudados em estilo, inclusive graças a uma parcimônia seletiva por vezes próxima da elipse, denotando consciência das possibilidades que o implícito possui para dar ao explícito todo o seu vigor humano e artístico.

A citação destaca a diferença entre os discursos coloquial e literário, visto que, por meio da comparação com *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, pela voz da personagem Paulo, Candido (1999) afirma que João Antônio se utiliza da mesma estratégia ao tratar da linguagem das ruas, com gírias e provérbios próprios do universo marginal.

Candido (1999, p. 86) enfatiza na escrita de João Antônio a semelhança entre este autor e Lima Barreto. A oportunidade de escrever de modo mais livre é uma herança, já não tão cobrada pela crítica acadêmica, como foi na época de Lima Barreto:

[...] é quase inevitável evocar Lima Barreto, um de seus prediletos, inclusive pela capacidade de desmistificação e a coragem de remar contra a maré. Lima Barreto, num momento de apogeu da mentalidade acadêmica e da mania de purismo gramatical, destoou graças à livre simplicidade da sua escrita. Embora produzindo numa era bem mais desafogada, João Antônio assume a mesma força de afirmação pela negação, inclusive negação das convenções estilísticas, pois não hesita em escrever de um modo que, embora gramaticalmente correta, irritaria profundamente o lápis vermelho dos censores vernaculistas.

A escrita de João Antônio está engendrada pelos problemas peculiares da origem do espaço urbano em São Paulo, das favelas, dos cortiços e bairros e que são transpostos na sua linguagem ficcional. Esse vínculo com a metrópole é essencial para a compreensão das narrativas antonianas, visto que o autor identifica essa linguagem comum das ruas e insere-a em sua obra pelas ações de suas personagens. Para Candido (1999), há muita erudição na linguagem de João Antônio, que é um “narrador culto”, e, mesmo que traga para sua obra a voz dos marginalizados, consegue provocar uma “transfiguração criadora”.

Entre as marcas da linguagem antoniana que mais possuem destaque de caráter ideológico, está o estilo capaz de dar voz às personagens marginalizadas e é o que marca o espaço urbano na sua literatura. Atitude louvável, segundo Candido (1999, p. 88), quanto à linguagem ficcional:

[...] uma das coisas mais importantes da ficção literária é a possibilidade de ‘dar voz’, de mostrar em pé de igualdade os indivíduos de todas as classes e grupos, permitindo aos excluídos exprimirem o teor da sua humanidade, que de outro modo não poderia ser verificada.

João Antônio, além disso, procura se utilizar de uma linguagem própria das personagens, retirada do “beco”, da “favela” e que reflete a gíria de uma parcela de falantes, para que outras personagens diferentes ao universo da marginalidade não entendam o que é comunicado, por exemplo, para que a polícia não compreenda a mensagem trocada entre o grupo,

[...] surge uma nova língua, que é a língua para desnortear os perseguidores. Então, enquanto essa gíria é um código, ela é uma gíria que tem uma força tremenda. Quando ela cai de posse da classe média ela começa a perder a sua força, inclusive porque se torna manjada (ANTÔNIO apud PEREIRA, 2008, p. 105).

De acordo com Pereira (2008), a questão da literatura considerada coloquial é que o uso de gírias traz palavras que não se localizam no dicionário ou na etimologia das línguas que derivaram a língua portuguesa e por esta característica ela se torna um obstáculo à compreensão. Portanto, esta intenção do autor simboliza o espaço urbano da personagem marginal, ou seja, o seu lugar no tempo histórico.

Consiste nisso a dificuldade literária da crítica acadêmica e de outros leitores em compreender o que o autor escreve, porque, distanciados no tempo e no espaço, os signos linguísticos se desvirtuam, modificam-se com o tempo, prejudicando a recepção da literatura, como acontece em “Mariazinha tiro a esmo”, “Paulinho Perna torta”, “Malagueta, Perus e Bacanaço” e outros contos.

Entretanto, a linguagem por gírias não impede a leitura, nem diminui o valor da obra desse autor, o qual busca, na linguagem cotidiana, a inspiração para sua escritura e desenvolve um mundo criado ficcionalmente, por uma afeição que desenvolveu por personagens discriminadas socialmente, no espaço urbano das ruas e periferias das metrópoles.

João Antônio apresenta em sua crítica as deficiências nas moradias das personagens que vivem do subemprego e que dependem do sistema urbano do trânsito que é precário e desumano, das modernizações sofridas na cidade de São Paulo e Rio de Janeiro. O autor não esconde sua devoção e créditos literários ao autor Lima Barreto, ao mencionar personagens marginalizadas, pois em “Pingentes” declara:

Pingentes. Os dependurados do Rio vêm de longe. Em dezembro de 1921 já não eram novidade nenhuma nos trens da Central do Brasil.

E, embora naquela época nossos escritores estivessem preocupados com beletrismos e parnasianismos, um mulato pobre que não passou de funcionário miúdo do Ministério da Guerra ('nasci sem dinheiro, mulato e livre'), chamado Lima Barreto, morador de Inhaúma, denunciava num de seus romances, o sempre por nós esquecido *Clara dos anjos*, que 'o subúrbio é o refúgio dos infelizes' (ANTÔNIO, 1976b, p. 24).

João Antônio escreveu para vários jornais importantes, e, segundo Ferreira (2003), a relação do autor com a sua obra é muito tênue, filtrando a realidade como ninguém em sua ficção literária. Já para Candido (1999), a elaboração do estilo antoniano surge naturalmente do próprio ambiente que ele apresenta na obra, tornando-se a linguagem do ser comum e, por ser muito próxima deste, trata-se de uma "estilização eficiente".

O caso de personagens marginais na literatura foi estudado por Prado (1999, p. 147) que observou uma semelhança entre a escrita de Lima Barreto e a de outros autores contemporâneos. Com relação aos pingentes e aos problemas na metrópole, João Antônio utilizou o que já conhecia de Lima Barreto para transformá-lo em uma personagem, em uma obra que narra o alcoolismo e amizade com gente humilde nos bares:

[...] não esconde, no coração de João Antônio, uma quase obsessão pela figura de Lima Barreto, a ponto de ter-lhe dedicado [...] citações [...] dedicatórias – uma evocação cheia de verve e de simpatia como a de *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*.

Prado (1999) retrata o laço afetivo do autor João Antônio com Lima Barreto, sendo o escritor Lima Barreto o seu principal precursor, devido à preferência de ambos pela abordagem da temática urbana. Como aquele exemplo de Policarpo Quaresma, a personagem de Lima Barreto, por si própria era um ato revolucionário.

Assim, o escritor João Antônio viu na biografia e obras literárias daquele, a oportunidade de colocá-lo no centro do protagonismo: "localizar nesta face de Lima Barreto o filão mais caro ao coração de João Antônio, cuja disponibilidade para o conflito nasce igualmente no corpo-a-corpo das ruas, inspirada quem sabe na rebeldia ambulante do autor de Policarpo Quaresma" (PRADO, 1999, p. 150). João Antônio cria para si o pingente Afonso Henriques de Lima Barreto, apropriando-se

não só das ações da personagem, mas do sentimento de pertencer a um espaço excludente.

Influências de João Antônio não aconteceram apenas da literatura. Observamos que, entre um e outro trecho de seus contos, há detalhes do samba de Noel Rosa, de Nelson Cavaquinho: “Rio, tu não és mais criança / Rio, te abraço a toda hora” em *Malhação de Judas carioca*; de Alberto Ribeiro e Braguinha; de Francisco Alves: “A Lapa está voltando a ser Lapa, / A Lapa, confirmando a tradição, / A Lapa é o ponto maior do mapa / Do Distrito Federal... Salve a Lapa!”, em “A Lapa acordada para morrer” (ANTÔNIO, 1976b, p. 58); em “Fujie” encontramos trechos de Noel Rosa, como também em “A arte de chutar tampinhas”, em “Abraçado ao meu rancor”, trechos de Germano Matias, o sambista e batedor de lata de graxa. Em “Copacabana” encontramos trechos do samba de Alberto Ribeiro e Braguinha.

De acordo com Reyes Arias (2011), o autor João Antônio é considerado um importante predecessor da literatura periférica. Pires (2008) observou um mal-estar quanto à escolha temática pelo autor que, ao escrever para o *Jornal Acadêmico* (Jornal Catarinense), revela:

Há uma imensa falta de espaço cultural para a literatura, nos nossos jornais, revistas e televisão, principalmente televisão. Quer dizer, o autor, o escritor, está colocado no todo brasileiro, como um marginalizado, inteiramente como um marginalizado [...] Os grandes críticos brasileiros não estão exercendo espaço cultural nenhum junto a jornais e revistas – o que eu quero dizer é: Antonio Candido, Alfredo Bosi, Benedito Nunes, Paulo Rónai... Fábio Lucas... quer dizer, esses são os verdadeiros críticos do Brasil (ANTÔNIO, 1981 apud PIRES, 2008, p. 184).

O posicionamento de João Antônio no trecho demonstra o quanto o autor estava decepcionado com a crítica jornalística, a qual costumava opinar sobre os contos do autor no espaço do jornal; o autor preferia os ensaios acadêmicos desenvolvidos por teóricos literários das universidades, para a leitura de seus contos.

Pires (2008) constata que João Antônio percebia a marginalidade do profissional escritor no Brasil, e sentia orgulho de ter entre os bons leitores e críticos de sua obra os autores Lucas, Candido e Bosi. Ainda assim fora nominado por outros como “escritor marginal”:

[...] o corpo-a-corpo com a vida, como manifesto, fazia-o penetrar a realidade de sua ficção, alcançando intimamente o mundo marginal. Nesse ‘relacionamento íntimo’ com a margem da sociedade, podemos dizer que João Antônio cunhou um personagem em si mesmo (PIRES, 2008, p. 182).

Pires (2008) viu no autor a perseverança para se firmar como escritor e viver de sua profissão, lutando arduamente para isso, tanto na atividade para os jornais quanto na literatura, observando nele a confusão entre criador e criatura, na sua relação entre escritor e personagens.

A palavra “sinuca” é recorrente na obra de João Antônio, é o jogo, mas também, metaforicamente, é a falta de saída. Muitas das histórias que envolvem esse jogo e assuntos ligados à prostituição fizeram parte de sua experiência de vida. Sobre “Malagueta, Perus e Bacanaço”, escreveu à poetisa Ilka Laurito:

– Amo. Malucamente adoro três vagabundos numa noite paulistana com suas misérias, camaradagens e um relógio de pulso. Trabalho na história de ‘Malagueta, Perus e Bacanaço’. Te-la-ia escrito não fora um carnaval aluado em que me meti por caso e no qual fiquei, por prazer. Não entendo a vida, Ilka, sem algum acontecimento novelesco [...] Os três vagabundos correm Lapa, Água Branca, Perdizes, cidade, Pinheiros à cata de algum dinheiro. Voltam quebrados, quebradinhos. Fizeram marmeladas pelo caminho, conluios formaram, se bateram nos salões, brigaram nas ruas, deram pernada, cabeçada, navalhada, mas tudo valendo nada. Entra um naco de filosofia no conto e são apresentadas várias personalidades típicas da baixa malandragem – o patrão, o trouxa, o gaiato, as piranhas (ANTÔNIO<sup>3</sup> apud LAURITO, 1999, p. 27-28).

O autor definiu o que representaria a sinuca para ele e o seu envolvimento com o feminino, comparando a relação entre mulher – jogo – e o malandro. O jogo consiste na entrega do malandro à sinuca, perdendo na mesa, o que a mulher ganhou se prostituindo. O próprio autor ensina como ler a sinuca e o perfil de suas personagens, explica os motivos do jogo para a malandragem e que tudo se trata do modo de enganar o outro:

A sinuca é uma porca invenção do diabo. Um joguinho encabuloso. É um joguinho ladrão. A sinuca se faz numa mesa, a que chamamos bigorna, campo, gramado, cancha. E mesa se situa num salão chamado boca do inferno, boca quente, boca pesada, poço ou simplesmente boca. Boca, na gíria de baixo, quer dizer local de

<sup>3</sup> Carta de João Antônio a Ilka Brunhilde Laurito (São Paulo, 7 mar. 1960).

virações, atrapalhadas, tramóias, prostituição, e outros que tais mais ou menos decentes ou indecentes. Tudo na desonesta, na malandra (ANTÔNIO<sup>4</sup> apud LAURITO, 1999, p. 33-34).

A “viração” por meio do jogo de sinuca alimenta parte do universo ficcional antoniano, pois engloba a “vadiagem”, sustentando o discurso de que todas as personagens estão ligadas à sinuca. Diante disso, consideramos que o espaço urbano é propulsor das ações das personagens, funcionando como meio para que aconteçam tanto a união dos três “vadios” como a resistência ao sistema que os oprime; juntos, eles se sentem mais fortes e mais capazes de vencer os jogos de sinuca e conseqüentemente arranjar dinheiro para se alimentarem, vestirem e pagarem um quarto para dormirem.

As personagens de João Antônio possuem algo em comum, elas têm a oportunidade de se manifestar, expor seus desejos e ambições, ainda que, muitas vezes, não sejam atendidas, não alcancem êxito e o espaço ficcional não lhes permita ir muito além da condição marginal que é apresentada nos contos. Trata-se de personagens transgressoras que podem ocupar tanto o lugar do oprimido como do opressor no universo da marginalização social. A vida dessas personagens se restringe a se alimentar, de vez em quando; a dormir e descansar se pudessem; a tomar banho esporadicamente; evitar apanhar da polícia; a não cometer crimes ou enganações, pois poderiam ser presas; a sobreviver e resistir nesse espaço.

Outra característica da obra de João Antônio é a circularidade, resultado da narrativa *in media res*, que retorna ao passado e mostra a confluência com o presente. Este recurso permite a transitoriedade entre um momento e outro, os quais estão limitados pela memória da personagem que relembra e conta a história. Também são utilizados *flashbacks* para esses retornos e exemplificações do que as personagens fizeram para chegar àquele estágio:

O narrador, raramente onisciente, adere à personagem, faz sua a perspectiva e o ponto-de-vista da personagem. Os contos jamais se organizam regularmente. Em geral sua estrutura é circularmente fechada: partem do presente, retornam ao passado, com o que criam o contraste, e ao voltarem ao presente evidenciam a situação crítica e de dependência ou derrocada em que se encontra a personagem (HOHLFELDT, 1986, p. 13).

---

<sup>4</sup> Carta de João Antônio a Ilka Brunhilde Laurito (São Paulo, 13 set. 1960. Três da tarde).

Outro recurso é o fluxo da consciência, estratégia pela qual o narrador-personagem passa a transpor todo o volume do passado que lhe chega ao pensamento, revelando os momentos de reflexão das personagens. Esse recurso faz o leitor desorganizar ou desconstruir a narrativa, para depois o levar a entender o processo de devaneio pelo qual as personagens passam, vagando, refletindo e falando, sozinhas, pelas ruas. Tal como Jacarandá, o narrador-personagem de “Abraçado ao meu rancor”, a personagem de “O menino do caixote” e outras protagonistas que em muitos momentos, recordam o passado, trazem uma memória permeada de metáforas esquecidas que retornam conforme se troca o passo pelas ruas, o caminhar puxa os fios e leva-as para outro tempo e espaço que delimitam e mostram as diferenças no processo que envolve o ser e estar no mundo literário.

O espaço social demarca as ações das personagens de João Antônio, tais como modificações na paisagem da cidade, no comportamento das personagens, descrito desde os primeiros trabalhos do autor. Chiappini (1998, p. 205) insere João Antônio na perspectiva do conto verdade, pela temática da violência urbana:

[...] entre os que optam pela narrativa linear do chamado conto verdade e do romance-reportagem estão João Antônio e José Louzeiro. O primeiro tenta apanhar as transformações sociais trazidas pela modernização. Desta vez, no que diz respeito à própria cidade, quando ela se torna uma grande metrópole. Às vezes, ele fala diretamente disto.

As mudanças de São Paulo podem ser observadas também em “Abraçado ao meu rancor” (1986), no qual o narrador-personagem sente a passagem brusca de província para metrópole, por razão do tempo em que estivera ausente. O caminhar solitário pelas ruas o faz refletir sobre a nova cidade, leva-o para o tempo nostálgico e lhe causa rancor.

O estudioso Silva Neto (2002, p. 17) destacou a importância literária na composição desse “espaço social” e do “espaço do jogo”: “aos teóricos é consenso a importância do espaço na composição narrativa, uma vez que esse espaço, sendo diegético, sempre será outro, porque se caracteriza como um espaço de papel, e pode vir a determinar inclusive a atitude das personagens”.

Silva Neto (2002, p. 36-37) entende o espaço de papel, como o espaço diegético, aquele reservado à percepção do leitor, que no caso da narrativa de João Antônio se restringe aos locais de marginalização:

Assim é que a delimitação do espaço diegético da São Paulo de João Antônio é aquela que atinge os bairros em torno do centro, dando uma atenção maior em uma ou outra narrativa àqueles da zona oeste. Resumidamente se pode dizer que, no universo do texto de João Antônio, são aqueles bairros em que existe uma vivência maior de uma população do submundo social.

As histórias que observamos de João Antônio têm a ver com o espaço urbano limitado, um espaço que coloca a personagem à margem. O encaminhamento das personagens pelos cenários que levam à liberdade das ruas, que as expõem às mais diversas situações de marginalização, opressão e aventuras, mas que as trazem para o centro do protagonismo.

No presente capítulo, abordamos alguns aspectos importantes sobre a fortuna crítica dos autores que serão estudados. As citações de estudiosos dos autores das obras de Dalton Trevisan e de João Antônio nos colocam em um primeiro contato com a temática e as características das narrativas, com o tom e as cores que cada autor imprimia a suas personagens, que nos indicam como o espaço urbano e a marginalização sofrida por elas acontece na obra de cada um dos autores. Tais informações serão relevantes para a análise, à medida que o espaço metropolitano interfere na experiência das personagens e mostra a exclusão social vivida por elas.

## 2 O ESPAÇO LITERÁRIO URBANO

A proposta deste capítulo é estabelecer as relações entre a literatura e a cidade para que possamos confirmar nossa tese de que os autores Dalton Trevisan e João Antônio trabalham a temática do limite espacial urbano, cada qual representando a marginalização e a exclusão pela qual suas personagens passam.

Neste capítulo, pretendemos descrever teorias que explicam a cidade e o sujeito urbano presente na literatura, compreendendo como os autores dos séculos XIX e XX retrataram o espaço da cidade em suas obras; como o sujeito marginal se torna protagonista da ação narrativa e encontra o lugar para suas ações, ainda que viva à margem.

Na literatura desse período, os aspectos que envolvem o capitalismo estão presentes no comportamento das personagens no sistema urbano, verificar-se-á uma legião de abandonados pela sociedade como protagonistas das narrativas. Enquanto uns parecem ter *status* social, outros serão relegados à margem, considerados inadequados ao convívio social, já que sobrevivem do lixo e do mínimo que a metrópole pode oferecer. No entanto, essas personagens apresentarão identificação, em alguns casos, reflexão própria e reconhecimento da sua falta de adequação no ambiente urbano.

Para compreendermos os processos que levam o ser social ao pauperismo e como a marginalização é retratada no modernismo e pós-modernismo, pesquisamos Benjamin (1994) e seus estudos sobre Baudelaire e Marx e Engels. A metodologia parte do realismo/naturalismo na literatura universal e na literatura brasileira, passando pelo pré-modernismo, modernismo e pós-modernismo, para que pudéssemos chegar à escritura de Dalton Trevisan e de João Antônio.

Marx e Engels (2010) registram que o espaço literário, como representação do real, está presente no discurso das lutas de classes. Para o autor, “a história de todas as sociedades até hoje existentes é a história das lutas de classes” (MARX; ENGELS, 2010, p. 40). Quando um escritor se assume ideologicamente ao lado das classes mais pobres, ele afirma de que lado está, ele empresta a voz para personagens que são excluídas. Nesse sentido, a literatura é uma das manifestações desse embate social.

Os períodos compreendidos das grandes revoluções, as quais impulsionaram o sujeito a repensar o seu lugar no tempo e espaço, como cidadão, individual, com

direitos de liberdade, fraternidade e igualdade, aconteceram concomitantemente, de acordo com Asthon (1977) a Revolução Industrial (1760-1830); segundo Miranda (2004, p. 11) a Revolução Francesa (1788-1789), e, a Independência dos Estados Unidos da América (1776) que foram revoluções que tiveram seu auge no mesmo tempo e espaço cultural. Após os períodos acima, muitos autores criaram personagens que, ao chegar à cidade, não souberam como se adequar ao seu espaço social, nem pelo trabalho, nem pela convivência em sociedade, a decadência criou outro tipo de sujeito, o ser livre, mas sem condições de se autossustentar.

No Brasil, por exemplo, configura-se o espaço metropolitano, na transição do realismo/naturalismo, trazendo o protagonismo do sujeito marginal em obras literárias como: *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo; *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida; *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto; *Capitães de areia*, de Jorge Amado; seguindo-se até o período de 1950 a 1960, com as obras: *O cobrador*, de Rubem Fonseca; *Os ratos*, de Dyonélio Machado; *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto e muitas outras, demonstrando na literatura, a temática do ser marginalizado e da violência no espaço da cidade, como se apresenta nos autores Dalton Trevisan e João Antônio.

Na literatura, a cidade é um dos cenários que se torna palco para a atuação das personagens, com ambientes domésticos que podem trazer a insegurança tanto quanto a violência que acontece nas ruas. Apresentando-se ambientes em que há a ação silenciosa da agressividade, conforme veremos em nossa análise de alguns contos de Dalton Trevisan e João Antônio.

O “homem comum” entra em colapso com o sistema no plano ficcional, residindo à margem, pois não se encaixa no padrão da classe média, o que significa trabalhar, trazer o sustento para a família e consumir bens móveis e imóveis. O termo “homem comum” foi utilizado por Marx para se referir ao proletariado, e posteriormente serviu como embasamento teórico para Berman (1986) para entender a literatura russa. O termo também foi usado por Sanches Neto (1996), estudioso de Dalton Trevisan, e por outros autores que analisaram as obras que se referem ao sujeito marginalizado.

Segundo Marx e Engels, a sociedade “não fez mais do que estabelecer novas classes, novas condições de opressão, novas formas de luta em lugar das que existiram no passado” (MARX; ENGELS, 2010, p. 40). Embora a teoria de Marx seja

de outro século, envolve-se com a literatura urbana e o espaço ficcional à medida que os autores trouxeram o sujeito que está à margem para a discussão social, abrangendo estudos filosóficos, sociológicos, econômicos, e, por consequência, muitos estudiosos de teorias da urbanidade e crítica literária também se ocuparam do “homem comum”, como pesquisa do cenário urbano, demonstrando suas diversas formas de manifestação social, de sua falta de conexão. Esse ser marginalizado que se constrói na literatura fixa-se fora da ordem social, ocupa um espaço que não apresenta saída, por isso é jogado ao limite.

A cidade se torna palco da literatura e da divulgação de ideias, de encontro entre os grandes escritores na *Belle Époque*. Os cafés são ambientes de discussão e trocas informativas, de uma escrita que se quer reforçar histórica e literariamente. De acordo com Dimas (1985, p. 11-12), “no conforto de sua casa, em pleno vigor criativo Zola proclamava seu amor conflitivo pela cidade, ao mesmo tempo, que zombava daqueles que buscavam motivos literários e artísticos em lugares distantes e tempos remotos”. O pensamento estético de Zola valoriza o aspecto urbano da cidade, como espaço para o literário:

[...] afastei-me da lareira e, abrindo a janela, encarei minha grande Paris, atribulada nas cinzas do crepúsculo. É ela que me fala da arte nova, com suas ruas buliçosas, seus horizontes pontilhados de anúncios e de cartazes, suas casas terríveis onde se ama e onde se morre. É seu drama imenso que me prende ao drama moderno, à existência de seus burgueses e de seus operários, a todo esse tumulto flutuante cuja dor e cuja alegria eu gostaria de anotar uma a uma [...] E quando vejo os poetas, os romancistas, os pintores que desdenham esta cidade cheia de vida, para buscarem uma originalidade tímida em países e épocas distantes, sou tomado de desdém (ZOLA apud DIMAS, 1985, p. 12).

Zola percebera, segundo Dimas (1985), que, para escrever romances ou poemas, não era preciso citar paisagens paradisíacas ou países longínquos, bastava que falasse da cidade como cenário e os passantes se tornariam as personagens. A proposta é escrever a partir do que há, do que está exposto, da rua em que mora, de onde pode retratar o passado e o presente, observando o espaço urbano e este é o motivo literário. Abrir a janela também pode corresponder à abertura da imaginação sobre o espaço observado.

O espaço urbano como cenário na literatura brasileira ocorre por influência dos escritores estrangeiros, pelos intelectuais do Brasil que seguiram as tendências

europeias. Há metrópoles que possuem o contexto e o motivo para o autor falar dos aspectos urbanos e da marginalização. Era preciso deglutir o que a Europa enviava, mas transformar o discurso do outro, tornando-o nosso.

O Brasil, por exemplo, recebeu influências da literatura europeia, como é o caso do período realista/naturalista, que tratou o sujeito marginal jogado à cidade, em lugares insalubres e de exploração, representado, por exemplo, por personagens de Aluísio de Azevedo que buscavam resistir no ambiente insalubre e marginalizado do cortiço. Candido (1971, p. 35) esclarece algumas características da literatura do realismo/naturalismo presentes em obras de Eça de Queirós e que são típicas da cidade, tais como *O crime do Padre Amaro* e em *O primo Basílio*, este último considerado um “romance da capital”:

[...] o pessimismo desses dois livros é um quinhão do naturalismo literário, presente tanto em Zola quanto no precursor Flaubert, em Aluísio de Azevedo e Eça de Queirós. Tomados entre a contradição violenta da civilização capitalista do século XIX, entre a burguesia ascendente, criadora de novos estilos, e o processo vertiginoso de proletarianização, - os romancistas realistas e naturalistas padecem do sentimento agudo das desarmonias.

A herança do realismo/naturalismo, dos problemas da marginalidade que surge naquele período recai sobre os contos contemporâneos, da metade do século XX aos dias atuais, instala-se sobre a amargura de sentimento do mundo que resulta na escrita sarcástica, pessimista, por isso as personagens têm nomes que podem ser de qualquer um, as mesmas representam muitos sujeitos sociais que vivem na cidade.

Para Candido (2004, p. 51), o cortiço é um lugar para bicho e é onde as personagens se assemelham aos aspectos carnavalescos, com roupas fora de moda, próprios do século XIX: “o cortiço será pois uma espécie de fusão dos demais lugares, um matadouro humano, um fermento de vício, abrigo de bêbados e miseráveis, de doenças e degradações”. O narrador mostrará as diferenças entre o português e o brasileiro, entre o colonizador e o colonizado. Aquele que se dá melhor na sociedade descrita é o português que explora os brasileiros por meio dos aluguéis, com condições ínfimas de moradia.

Na literatura realista/naturalista a cidade passa a ter papel fundamental para o comprometimento do escritor com os problemas sociais. *O cortiço*, de Aluísio de

Azevedo, é um dos ápices da literatura realista/naturalista no Brasil e trata dos problemas da marginalidade, como pontos de moradias criados por portugueses, para que estes enriquecessem, aproveitando-se do proletariado: “mas é nas ruas do centro que a marginalidade explode, definida pelo riso com que é recebido o desejo de, pelo menos uma vez na vida, o operário vestir e passear como burgueses” (CANDIDO, 2004, p. 48).

A obra *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, ao trazer o sujeito marginal naquele espaço urbano, continha odores, comparações zoomórficas, condições mínimas de sobrevivência, levando as personagens a total deteriorização do ser humano e desterritorialização, visto que são exploradas pelo aluguel. Essa obra que apresenta influência até no pós-modernismo mostra uma cadeia de personagens imbricadas no fazer social e na família patriarcal decadente, traz um panorama do que a literatura pós-moderna fará com excelência, apresentar como protagonistas seres marginalizados.

Mais tarde os processos de colonização e exploração terão reflexos diretamente no universo urbano que será retratado nos contos de vários autores no Brasil, uma legião de personagens excluídas do fazer social, as quais, sem ter moradias dignas, vão parar nas favelas ou morar nas ruas, sobrevivendo de esmolas e do subemprego, e muitas dessas personagens são descritas nas obras de Lima Barreto, João do Rio, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, João Antônio e outros.

A explicação da marginalidade nas ruas, a presença da voz dos excluídos se fazem presentes na literatura de vários lugares. Em países como França, Itália, Rússia, Estados Unidos da América e outros surgiram autores que propagaram o “homem comum” e sua forma de resistência na cidade. Segundo Berman (1986, p. 129),

[...] a primeira grande leva de escritores e pensadores a se dedicarem à modernidade – Goethe, Hegel e Marx, Stendhal e Baudelaire, Carlyle e Dickens, Herzen e Dostoiévski – tinham uma percepção instintiva dessa interdependência; isso conferiu a suas visões uma riqueza e profundidade que lamentavelmente faltam aos pensadores contemporâneos que se interessam pela modernidade.

Nesse trecho, há uma reclamação da ausência de teóricos e pensadores que comentem sobre o assunto, principalmente, no que diz respeito à literatura e à urbanidade. Para Berman (1986), o poeta Baudelaire teve fundamental importância

para os seus contemporâneos, principalmente, em dois de seus ensaios: “Heroísmo da vida moderna” e “O pintor da vida moderna” (1863).

Berman (1986, p. 137-138) atribui essa característica do poeta francês aos percalços que este enfrentou, como a pobreza e a doença:

[...] pois seu gênio poético e sua realização, mais do que em qualquer outro poeta, antes e depois dele, são argamassados com a específica realidade material: a vida cotidiana – e a vida noturna – das ruas, dos cafés, das adegas e mansardas de Paris.

Ao relacionar a poesia de Baudelaire aos problemas enfrentados por ele, Berman (1986) demonstrou a convivência próxima do poeta com sujeitos marginais, tornou a poesia mais humana, mas também rechaçada por aqueles que não desejavam saber das dificuldades dos outros, como se a pobreza e a miserabilidade fossem fáceis de serem eliminadas na sociedade.

De acordo com Benjamin (1994, p. 11), a poesia de Baudelaire trouxe a imagem do “trapeiro” e com ela um modo de protesto ao falar da cidade; o trapeiro não é o boêmio, entretanto, o fato dele estar à margem, há na sua personificação algo que contradiz à própria sociedade. O trapeiro é o gérmen do capitalismo: “Naturalmente, o trapeiro não pode ser incluído na boêmia. Mas, desde o literato até o conspirador profissional, cada um que pertencesse à boêmia podia reencontrar no trapeiro um pedaço de si mesmo”. Junto aos trapeiros, há uma vontade de revolta, e unidos aos camaradas, já não permanecem sozinhos. A poesia de Baudelaire (1985, p. 381) “O vinho dos trapeiros” explica o fim do homem pela miséria:

E para o ódio afogar e o ócio ir entretendo  
Desses malditos que em silêncio vão morrendo,  
Em seu remorso Deus o sono havia criado;  
O homem o vinho fez, do sol filho sagrado!

Benjamin (1994) ressalta que tanto Marx e Engels quanto Baudelaire podem ter retirado da obra *História das classes operárias e das classes burguesas* (1938) de Granier de Cassagnac a ideia de que se formavam homens através da união de ladrões e prostitutas, os quais dariam origem ao proletariado. Benjamin (1994) considera que o satanismo no poeta é apenas para demonstrar sua rejeição aos opressores, intencionando perturbar a comodidade e para exemplificar traz uma

poesia de Baudelaire, em que a raça originária de Caim, é o proletariado, enquanto os dominadores são do grupo de Abel:

Raça de Abel, frui, come e dorme.  
Deus te sorri bondosamente

Raça de Caim, no lado informe  
Roja-te e morre amargamente  
(BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1994, p. 19).

Berman (1986, p. 153) comenta sobre “A perda do Halo” e “Os olhos dos pobres”, de Baudelaire, apontando para a desolação e para a temática da divisão de classes. A sobrevivência das personagens, descritas na sua poesia, exemplifica que o ambiente da sarjeta faz com que percam sua própria identidade. Então, lutar pela vida é a emergência que elas têm:

[...] o oceano que os separa corresponde ao passo que vai da calçada à sarjeta. Na calçada, pessoas de todas as classes se reconhecem comparando-se umas às outras segundo o modo como se sentam ou caminham. Na sarjeta, pessoas são forçadas a se esquecer do que são enquanto lutam pela sobrevivência. A nova força que os bulevares trazem à existência, a força que arranca o halo do herói, conduzindo-o a um novo estado mental, é o *tráfego* moderno.

É nessa temática do *mauvais lieu* que se encontra a inspiração poética de Baudelaire, como “mau poeta”, falando de um ambiente desagradável: “seus movimentos bruscos, aquelas súbitas curvas e guinadas, cruciais para a sobrevivência cotidiana nas ruas da cidade, vêm a ser igualmente fontes de poder criativo” (BERMAN, 1986, p. 155).

Assim como há a experiência do *mauvais lieu* para a literatura de Dalton Trevisan e de João Antônio, pois ambos utilizaram essa estratégia para comentar o espaço vivido por suas personagens, mas também a falta desse espaço. Por isso retomamos as ideias de Berman (1986), que nos informa sobre a importância do nosso século em valorizar a cultura apregoada por Charles Baudelaire e também a filosofia política de Karl Marx, o “homem comum”, chegado à poesia e reaproveitado na literatura da cidade: “uma das grandes diferenças entre os séculos XIX e XX é que o nosso criou toda uma rede de novos halos para substituir aqueles de que o século de Baudelaire e Marx se desfez” (BERMAN, 1986, p. 159).

A tarefa de comunicar o que não agrada torna ainda mais significativa a poesia baudelairiana, em razão dos preconceitos existentes. O ambiente externo é fonte de suas poesias, pois, além de expor o grotesco, Baudelaire se refere ao verme, à sujeira e à podridão, à falta de espaço do “ser” no mundo.

A influência do poeta sobre escritores brasileiros pode ser verificada por meio da temática da marginalização, no espaço urbano da cidade para explicar o “ser humano” no mundo, falando do “homem comum” na sua essência, nos aspectos interiores que lhe pertencem e que dão sentido à existência. O escritor literário permite que o leitor possa compreender a sua forma de enxergar o mundo, ao retomar tal temática, o processo de escrita é resultado da palavra imaginada, o modo de leitura da cidade se faz pelas experiências do leitor em consonância com o que é dito pelo escritor. Ao lermos uma história, um poema, fazemos uso dos registros que temos em nossa memória, por meio da representação literária. Ao imaginar o passado, o leitor presentifica-o, retoma-o pela metáfora contida na palavra que o escritor utilizou propositadamente, transformando em recriação o mesmo tempo e espaço descrito.

Claudio Cruz (1994, p. 17) considera que há essa facilidade em se buscar, nos escritores franceses, as explicações para a urbanidade no século XIX, como Balzac, Dickens, Baudelaire e também do estadunidense Edgar Allan Poe, e que, os estudos de Benjamin (1994) foram fundamentais para a compreensão dessa literatura:

Paris e Londres, símbolos consumados da expansão capitalista [...] No entanto, se agregarmos à palavra *cidade* o adjetivo moderno, é comum, influenciados por Benjamin, associarmos Paris e Londres a dois poetas, Baudelaire e Poe, respectivamente.

Isso se deve, principalmente, às pesquisas de Benjamin (1994) sobre Charles Baudelaire; segundo Berman (1986) e Claudio Cruz (1994), foi aquele estudioso quem relacionou a experiência da modernidade à cidade, considerando Baudelaire um poeta da cidade moderna ao problematizar a exclusão. Assim, Benjamin (1994) destaca também a autenticidade de Poe, que além de poeta, é o precursor do romance *noir* e da escritura de contos policiais, dos problemas da cidade que retirados das páginas policiais dos jornais, transformam-se em contos literários. Para a nossa tese, é fundamental compreendermos que os contos literários do *corpus* de

nossa pesquisa são pertencentes ao espaço urbano e que tiveram, anteriormente, uma tradição que vem de Poe.

Muitos contos de Dalton Trevisan e de João Antônio parecem ter saído das páginas policiais dos jornais. Entretanto, ressaltamos a laboriosa criação do universo marginal que os autores produziram, publicando-os em jornais, folhetins e revistas, e posteriormente, passados para seus livros, pois os autores reaproveitavam esses contos e os reagrupavam em diversas coletâneas.

A literatura, desse meio, torna as personagens que sobrevivem à margem, as protagonistas das próprias histórias. Victor Hugo, por exemplo, apresenta em sua obra literária personagens que estão excluídas da sociedade, as quais sofrem discriminação e são empurradas para fora da cidade, o espaço social é representado pelas forças policial e religiosa. *Os miseráveis* e *O corcunda de Notre Dame* são obras que elucidam essa marginalização pela sociedade, ao trazerem inúmeras personagens que representam pessoas que estão fora do limite espacial urbano. Na primeira obra citada, a prostituta, o ex-prisioneiro, a mãe solteira; e na segunda obra: a cigana, o corcunda, os marginais ligados aos prostíbulos.

Assim como Victor Hugo, o poeta Charles Baudelaire procurou poetizar o espaço urbano, tanto na poesia como na prosa. A cidade na literatura ocupa um lugar de centralização cultural, mas também um espaço carregado de erotização, vícios, passagens rápidas e confronto de um indivíduo contra o outro. A cidade é onde se concentram os principais problemas do ser humano que consistem na convivência social.

Baudelaire foi considerado por seu tempo poeta maldito; por ter poetizado a exclusão, trouxe a imagem de *pessimismo* e de *satanismo*, por escolher personagens marginalizadas e transformá-las no belo. O poeta fora rejeitado porque a sociedade leitora não aceitou as personagens mendigas, viúvas, prostitutas e pessoas idosas como integrantes da poesia, além de que a temática da sujeira, da podridão, da solidão, da morte e dos vermes causava repúdio no público leitor. O assunto contribuiu para que seus livros fossem tachados como satânicos e queimados. A mesma temática da marginalidade observada em Baudelaire, unida ao estudo do espaço urbano, é o que analisaremos na tese, a partir dos contos de Dalton Trevisan e de João Antônio.

De modo que, a cidade e os seus limites excludentes empurram as personagens mais pobres para à margem, fato que observamos no *corpus* literário

em destaque na tese, como um lugar de confronto entre as classes. Com personagens com perfis agressivos ou de entrega à “vadiagem”, outras que devido à miserabilidade encontram o abrigo na própria rua. Personagens que são submetidas às regras sociais, mas que não apresentam compromisso com a coletividade; vivem a escola do crime, aprendem com outro malandro ou opressor mais experiente. Sobrevivem à margem da sociedade.

A personagem literária, identificada em ambiente urbano, será descrita pelos autores Dalton Trevisan e João Antônio em observância ao comportamento coletivo, às violências praticadas ou sofridas, ao espaço que ela ocupa na sociedade, e também, à exclusão. São personagens que lutam pelo território no mesmo espaço metropolitano.

Para a compreensão dos processos que levam o sujeito à marginalização social, estudamos a relação entre literatura e sociedade, tendo por espaço a cidade tratada como ficção, proposta a ser explicada por Bueno (2000) que retoma algumas ideias de Marx e Freud para exemplificar o termo “estranhamento” em contextos divergentes. Esse termo, para Freud, significa “estrangeiro” e, para Marx, o termo significa um aglomerado e sua “adaptação à cidade”. Aproveitamos as ideias para relacioná-las aos contos de Dalton Trevisan e de João Antônio, quanto à compreensão do sujeito marginalizado, o qual sofre a opressão, o distanciamento e a falta de adaptação ao meio urbano, de acordo com as ideias de Marx e o fato do sujeito se sentir estranho, como se fosse estrangeiro na cidade, explicação apresentada por Freud.

Bueno (2000, p. 90) retoma o termo *estranhamento* (*entfremdung*), de Marx, que significa um aglomerado, em que se leem o campo e suas formas de adaptação ao meio urbano, seja pelo distanciamento, pela alteridade, pela fragmentação ou opacidade, para poder justificar a falta de centralidade do sujeito no meio metropolitano. Essa literatura tratará a própria experiência de acordo com a opressão da sociedade sobre as personagens que vivem nela:

[...] é recorrente a reação ao mundo urbano como violência, ruptura de raízes, alienação, impessoalidade, empobrecimento da experiência e dos vínculos culturais, afetivos e familiares, daí derivando a imagem da metrópole como mundo desencantado e sem coração.

É para se refletir como o sujeito sobrevive nessa “opressiva metrópole”, em que parece haver uma cobrança capitalista e por isso falta senso humanitário.

É contraditório pensar na sociabilidade do homem em uma sociedade em que ele não se enquadra. A representação literária de ambientação urbana tratará algumas personagens de forma hostil. Esta poderá passar por percalços concernentes à marginalização, por vezes, sem encontrar lugar nem mesmo entre aquelas personagens que são também excluídas do fazer social.

Para Bueno (2000, p. 96) a palavra “estranhamento”, proposta por Freud, considera que,

[...] o sujeito humano é sempre, e desde logo, social, abrimos um espaço importante para se pensar justo o ‘estranhamento’ que estrutura tantos personagens das narrativas contemporâneas, ligadas a uma experiência urbana muito complexa e contraditória.

Este ser que é movido pelo “estranhamento” como menciona Freud, pode entrar em contradição com sua própria identidade, caminhar pela metrópole sem local definido, levando-o à reflexão da sua mísera existência.

O “estranhamento” é responsável pela ausência de identidade no “ser”, ao fato de não ter reconhecimento do seu fazer social. Por essa razão, poderá ocorrer o abandono de si, e a sua entrega às ruas. A rua, nesse sentido, tornar-se-á mais prazerosa para os seres, pois se trata de um lugar onde não se sentem cobrados.

A literatura do espaço urbano tratará de refletir, por exemplo, se o sujeito é um ser social ou sociável e por que ele não se enquadra em uma sociedade que lhe cobra o poder do capital. Esse sujeito tentará outros meios de ser feliz e de se sentir incluído, nem sempre ponderável, porque a sua forma de conexão com o outro por vezes se dá pela violência, o que piora a sua situação, ou pela tentativa de adquirir dinheiro fácil.

Trata-se, segundo Bueno (2000), da ficção literária produzida por um “mal-estar” causado em autores diante da sociedade, sentimento que resultará no discurso do narrador e no comportamento das personagens, as quais se sentem mal diante de uma cidade que é opressiva, as quais se alienam do espaço social.

Para Bueno (2000, p. 96) é por meio do “estranhamento” que as personagens se sentem estrangeiras, distanciadas, exiladas, dentro de um universo próprio, numa psicose, passando por diversos graus de neurose: “com gradações, é certo, indo da

negação extrema, que confina com a psicose, com a ruptura de vínculos com a realidade, passando por graus diversos de neurose, isto é, ainda seguindo Freud, de graus variados de mal-estar na civilização urbana”.

Isso é gerado, de acordo com Bueno (2000), pela negação do sujeito em renunciar à carga de frustração que carrega, por isso se sente estrangeiro em meio à multidão. Esse sujeito necessita retornar à casa de origem, uma vez que sofre as relações desiguais entre os sujeitos no espaço da metrópole, que é a decadência da vida cotidiana.

Essa questão do “mal-estar” com a sociedade aparece em João Antônio, em Dalton Trevisan e em outros autores da literatura brasileira, quando escolhem para sua ficção personagens que não se ajustam ao perfil exigido pela sociedade, vivendo à margem desta. A cidade funciona como um lugar opressivo, em que há perda de direitos de uns em benefício de outros.

A representação da sociedade por meio da literatura estabelece relações de poder que dão privilégios a algumas personagens e a outras a sujeição; muitas vezes observamos a resistência das que sofrem pela sobrevivência. Muitas personagens da literatura apresentam comportamentos de dependência à metrópole, pelos bens de consumo e meios de subsistência, as personagens passam por processos imigratórios e migratórios em busca de melhoria para si e para a família.

O desespero das personagens na literatura urbana, para conseguir um emprego ou subemprego que as mantenha, leva-as à luta por espaço entre os semelhantes. Nesse embate, algumas fazem uso da violência e em outras são agredidas por policiais: “a imagem da cidade ausente, portanto, como mundo paralelo, virtual, que nega o princípio da realidade, um mundo de relatos, pistas, perseguições, amor e morte, delírios, massacres, movimentos políticos” (BUENO, 2000, p. 108). Assim, a cidade é representada com a mantenedora dos relacionamentos entre os cidadãos, mas também como espaço de opressão. Por isso, para explicar o sentimento de mundo, alguns autores preferiram ler a cidade através do “estranhamento”.

Como já dissemos acima, o “homem comum” é, conseqüentemente, o que mais passará por sensações do “estranhamento” provocado por sua migração ou imigração para a metrópole. Sendo por vezes aquele que não se enquadra e por isso considerado “malandro”, pingente, marginal.

Para compreendermos essa circulação do contingente urbano na cidade, na produção ficcional, podemos relacionar as personagens como parte da articulação no movimento interno da cidade, a que Fernandes (2000, p. 31) chamou de “gigante crustáceo”. O estudioso estabelece sentido com a história da cidade e como esta se relaciona com o cotidiano, comparando o termo com a cidade repleta de pessoas, como se fossem a sua articulação motora. A cidade, nesse sentido, é um grande *corpus*, a personagem principal em que as outras histórias se desenvolvem.

Hutcheon (1991, p. 29-30) menciona que a literatura voltada à cidade demonstra um tipo diferente do homem branco, heterossexual e ocidental, considerado por estas características como superior; diante da desigualdade entre os sujeitos sociais, que exclui os pobres, persiste a categoria de personagem que ela denomina “marginal” ou “excêntrico”. Para a autora, o sujeito marginalizado não será novo na literatura, mas é aquele que se encaminha para o “novo”:

[...] O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o “marginal” e aquilo que vou chamar de ‘excêntrico’ (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é monólito homogêneo (isto é masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido.

Embora a “não-identidade” esteja ligada a esses grupos, considerados minorias, pelas diferenças que possuem, na literatura presente no século XX e início do século XXI, os marginalizados exibem sua importância histórica, saem do seu papel de anonimato para serem protagonistas da literatura.

A personagem “marginal” é um “paradoxo pós-moderno”, segundo Hutcheon (1991), pois a sua distinção está na descentralização dos grupos a que pertence, é o ser diferente e que não possui aceitação social, seja pela classe, gênero, etnia ou orientação sexual.

Muitos autores brasileiros já se aventuraram a abordar a cidade e os problemas enfrentados por ela. Claudio Cruz (1994, p. 19) destaca alguns escritores de nossa literatura brasileira, na tese *Literatura e cidade moderna*: “Em relação ao romance brasileiro, a primeira cidade a ser representada é o Rio de Janeiro: Macedo, Almeida, Alencar, Machado e Lima Barreto formam um eixo por onde quase um século de vida urbana se expressa”, destacando que no ano de

1922 houve a morte de Lima Barreto e que Mário de Andrade e Oswald de Andrade teriam por responsabilidade as poesias e a representação do romance no Brasil:

[...] é na década de 30, e não apenas no Rio e São Paulo, mas em várias daquelas capitais regionais, que a *cidade moderna* passa a ser representada em ampla escala no romance brasileiro, acompanhando o processo de instalação, no país, de uma sociedade eminentemente urbano-industrial (CRUZ, 1994, p. 19).

Claudio Cruz (1994) ressalta a importância desses autores para a literatura subsequente, o denominado *romance de 30*, na busca de expressão pela cidade urbano-industrial, citando outros, como: Oswald de Andrade, Marques Rebelo, Cyro dos Anjos, Érico Veríssimo, os quais trabalharam o tema da cidade e que resultou também na escrita de contos.

Retornando a Lima Barreto, citado acima por Cruz (1994), tanto para este autor como para outros escritores no Brasil, entre eles, João Antônio e Dalton Trevisan, a marginalidade urbana passa a ter o foco no “homem comum” e vive entre a ação/reação na cidade, necessitando do pão nosso de cada dia para sobreviver. O espaço na cidade é o grande gerador de conflito, provocando ora ilusão, ora solidão, o mesmo sentimento de um homem em pleno deserto, experimentando o ambiente marginal da metrópole. E esse é o tema da nossa tese: o perfil da personagem que, chegada à cidade, não encontra o lugar ideal para sua existência e que viverá um dia após o outro, explorando e sendo explorada, até o seu fim.

## 2.1 A CIDADE: O ESPAÇO NA NARRATIVA

As teorias aqui discutidas pretendem exemplificar o papel limitador do espaço metropolitano nas obras de João Antônio e de Dalton Trevisan. O espaço urbano torna-se mais importante que a própria personagem, sendo capaz de caracterizar a coletividade que a compõe, ora incluindo nela o sujeito, ora excluindo-o.

Nas metrópoles é natural o processo da miscigenação, como também da heterogeneidade cultural e da vinda de outros povos por imigração e migração. O escritor de literatura possui meios para expor a moral vigente na época da escrita de

sua obra e de contestá-la, haja vista a diversidade de costumes, ritos, religiosidade, culinária e educação.

O fato de a cidade sempre estar em movimento tem reflexo na literatura, por meio da personagem e sua dificuldade de existir no meio urbano. A falta de controle da sociedade e da própria cidade, ao abarcar os moradores e o contingente que surge de fora, pode implicar desordem, quando há falta de moradia ou de respeito ao espaço que cada um deveria ocupar na sociedade.

Berman (1986, p. 15) parte da tese de que “tudo o que é sólido se desmancha no ar”, de Marx, para expor sua teoria sobre a literatura e o “homem comum”. Para aquele, a modernidade vive da ameaça de desintegração. Por esse viés, somos capazes de compreender o estado da modernidade literária como aquele que sempre se refaz. Para o teórico,

[...] ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos [...] porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia.

Ao mesmo tempo em que o homem possui, pode passar a não possuir, a desintegração envolve a cidade e sua construção. O sujeito vive a desintegração de toda produção anterior, as relações são insólitas e a falta de segurança não permite que o ser humano possa avançar. O modo de construção do sujeito urbano, por exemplo, na literatura russa, fixou-se como forma de expressão do submundo. Berman (1986, p. 170) atribui à literatura russa o fato de ter instalado o “homem comum” no centro da ficção:

[...] podemos, pois, interpretar a Rússia do século XIX como um arquétipo do emergente Terceiro Mundo do século XX. Um dos traços mais notáveis da era do desenvolvimento russo é que produziu, no espaço de duas gerações, uma das maiores literaturas do mundo. Além disso, produziu alguns dos mitos e símbolos mais poderosos e duradouros da modernidade: o Homem Comum, o Homem Supérfluo, o Subterrâneo.

Se refletirmos sobre o papel da cidade, compreendemos que esta está sempre em construção e reconstrução, e que o “homem comum” é o marginal que

antes estava de fora da literatura. O sujeito que participa das ações da cidade vivencia essa experiência e é o construto dela, como ser atuante e participante social. Uns como projetores da cidade, outros como coparticipantes, ainda outros marginalizados.

A literatura urbana retrata a personagem que está engajada na cidade, sujeita a ela e aos seus problemas, portanto, igualmente exposta às violências urbanas, ao caos do trânsito, ao capitalismo, ao mesmo tempo em que age, comete e sofre todo o tipo de transgressão.

Na literatura de João Antônio e de Dalton Trevisan podemos observar que, no espaço da cidade, não há um lugar que possamos indicar como seguro, pois a violência urbana pode existir fora ou dentro de casa.

Dalton Trevisan apresenta um espaço urbano, muitas vezes, intencionalmente íntimo, nas próprias residências das personagens que não lhes garante a proteção. Do mesmo modo, João Antônio indica que a casa, para as personagens, é o pior lugar para se instalar, enquanto a rua se apresenta mais acolhedora.

Bachelard, em *A poética do espaço* (1988, p. 23), explica-nos que a casa pode ser o abrigo, o lugar de acolhimento e intimidade, o espaço da segurança, local a que recorreremos pela memória para nos sentirmos de novo protegidos:

[...] a casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Em ambos os casos, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração de imagens concentra as imagens em torno da casa. Através de lembranças de todas as casas que encontramos abrigo, além de todas as casas que sonhamos, habitar, é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular de todas as nossas imagens de intimidade protegida.

A casa está no subconsciente do ser humano, como sinal de proteção, de abrigo, de acolhimento familiar. É representativa de ambiente íntimo que pode acomodar o ser humano e possui papel importante na psique humana, já que recorreremos ao banco de imagens da memória para garantir a proteção que possa haver nela.

Ao relacionar essa teoria com o *corpus* da tese, podemos entender que, para a personagem marginal, nem sempre a casa terá condições de ser um abrigo, mas se mostrará como um local de encarceramento da personagem ou ainda um ambiente propício para o aliciamento das vítimas familiares. O espaço da cidade é

um lugar de que as personagens na obra literária de João Antônio e de Dalton Trevisan se utilizam para desenrolar os seus problemas diários, as confusões que acontecem, mas não funciona como abrigo para algumas personagens, e sim, como espaço do desamparo.

Por serem contos que relatam o cotidiano da cidade grande, as personagens quase sempre estarão envolvidas em situações de dificuldades de subsistência: financeiras, sexuais, religiosas, como também de confronto com a lei, advogados, delegados, policiais e Exército.

A cidade é um local de escolha para as personagens morarem umas próximas às outras, manterem o emprego e a moradia, mas, quando isso não funciona bem, surgem as amizades clandestinas, a aprendizagem do universo marginal, a promiscuidade e as personagens passam a conviver em um espaço desintegrador ou que desafixa o sujeito, tornando-se uma grande aventura resistir nesses ambientes.

A cidade faz parte do imaginário do ser humano no espaço do conto. Segundo Bachelard (1988, p. 25), a partir do espaço, a imaginação produz cenários: “quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir ‘paredes’ com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção – ou, inversamente, tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas”.

O espaço ficcional da cidade pode ser representado pela segurança *versus* insegurança da casa, pelo convívio entre as personagens, pelo ser e não ser da personagem. Algo que confirma o “eu” e, às vezes, nega-o. Para Bachelard (1988, p. 24), a casa equivale ao “eu”: “os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o ‘eu’”. A própria casa funciona como sujeito que cuida.

Nos contos do *corpus* da tese a cidade pode até ser um lugar propício para a proteção das pessoas, mas possui altos índices de violência, na traiçoeira convivência entre os pares. Em muitas das histórias as personagens não protegem outras personagens e não protegem a si próprias, pois vivem numa total desintegração de si mesmas, jogadas em um espaço urbano que não apenas as exclui, mas que não as deseja para fazer parte da coletividade. Verificamos, porém, que, nas situações expostas, este “homem comum” não tem “lugar ao sol”, vive na miséria, não tem escolarização, não tem dinheiro, sobrevive dos restos e a violência é única forma de combater e resistir neste mundo criado.

Compreender as personagens ficcionais, pela teoria de Bachelard (1988, p. 30), corresponde a pensar como elas se fixam no mundo, sobre o espaço e um local exterior para o que a memória tem internalizado: “Mas a psicanálise prefere colocar o ser em movimento a aquietá-lo. Ela convida o ser a viver fora dos abrigos do inconsciente, a entrar nas aventuras da vida, a sair de si”. A literatura pode fazer “o ser” refletir sobre quem é, trazendo-o de fora para dentro, desse modo o que é exterior torna-se interior no âmago do indivíduo.

Para Bachelard (1988), os espaços exteriores, por exemplo, instauram no indivíduo a dúvida de si próprio, de quem é, levando-o ao pensamento. O mesmo que acontece na poesia de Charles Baudelaire, mencionada por Benjamin (1994); talvez seja por isso que algumas sequências narrativas, dos autores estudados na tese, tragam personagens que, ao perambular pelas ruas, examinam a própria existência.

Já os espaços internos, segundo Bachelard (1988), podem ter outra significação. Ambientes como o quarto, o armário, o cheiro trazem à memória do ser os resquícios descritivos e recriam no imaginário um local repleto de intimidade, pertencente àquele que vasculha o pensamento em busca de si e que o levará para o espaço interno da reflexão, da sua psique, ao retorno do tempo perdido. O espaço de introspecção nem sempre dará “ao ser” a garantia de proteção, embora seja o que este procura.

Bachelard (1988, p. 33) considera que o retorno à memória é sugerido pelo narrador que constrói a história: “para evocar os valores de intimidade, é necessário, paradoxalmente, induzir o leitor ao estado de leitura suspensa”. A literatura, ao trazer os detalhes do ambiente, provoca o leitor, de modo que, este não visualiza o que está na memória do narrador, mas na sua própria consciência, enxergando detalhes da casa que possui na mente, seja do quarto, da sala, da cozinha, ou, ainda, do ambiente externo, das partes que compõem a cidade, como a praça, a rua, as calçadas, os bares, etc.

Abrigos internos da casa causam um efeito de intimidade, mas também de solidão: “a seus abrigos associam-se o quarto, a sala onde reinaram os seres dominantes” (BACHELARD, 1988, p. 33). Os ambientes internos poderão ser verificados, principalmente, na literatura de Dalton Trevisan. A cidade como espaço ficcional se torna palco para que as personagens atuem, demonstrem os seus

comportamentos sociais. O autor os registrará, tendo em vista o seu posicionamento sobre as atitudes daquelas.

Se retomarmos o que Benjamin (1994) cita sobre a literatura de Poe, o narrador é aquele que se instala como “policia, detetive”, capaz de observar e descrever as atuações das personagens, as condições sociais às quais elas pertencem, quem fará parte desse meio e outras personagens que darão força ao seu discurso.

O narrador, por meio de metáforas, de imagens internas, fornecerá ao leitor pistas para que ele compreenda as personagens, mas tratará de ampliar o conhecimento das personagens, por lacunas, provocando o leitor para decifrar a sua narrativa, no caso desta pesquisa, pelo envolvimento das personagens na cidade. O estudo de Gomes (1994), por exemplo, procura entender a cidade e o seu modo de leitura, explicando como o sistema urbano se desenvolveu após a Revolução Industrial.

Tanto Bachelard (1988), como Benjamin (1994) e Gomes (1994) buscaram explicar a cidade e o sujeito sobrevivente nela, cada qual em teorias divergentes, porém elucidativas para a compreensão das personagens na literatura.

Para Gomes (1994, p. 24), é preciso compreender que o sujeito encara a cidade como um local “sínico”. Na reconstrução literária, o ambiente significativo perdura, há um retorno à mente daquele que escreve que entra em consonância com aquele que lê a cidade. É a construção do modo de organização do homem, com registros, fabulações, necessidade histórica do mundo dos discursos:

[...] o texto é o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas. Essa cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos, essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade.

A literatura é a forma de representação simbólica da cidade e das personagens e traz, segundo Gomes (1994), um emaranhado de significações, um labirinto em forma de texto, um espaço para a personagem se encontrar ou se reconhecer no espaço urbano, o que nem sempre é possível.

O papel do escritor será recriar os fatos acontecidos ficcionalmente, transformando-os. De acordo com Gomes (1994, p. 29): “a cidade gera as cifras do

seu código. Ler/escrever a cidade é tentar captá-la nessas dobras; é inventar a metáfora que as inscreve, é construir a sua possível leitura. Cidade: linguagem dobrada, em busca de ordenação”.

Inserir a leitura sobre a cidade na própria metáfora das “dobras” inclui por parte do escritor, lê-la e escrevê-la, permitindo a sua interpretação, talvez seja o caminho para raciocinarmos que não há mesmo uma leitura única sobre a cidade, ela é múltipla, como múltiplo é seu coletivo.

Gomes (1994, p. 32) afirma que, para Baudelaire, a cidade é marca do local, é “aquela que passa”. O trecho faz recordar o poema “A uma passante” em que o poeta demonstra a brevidade da vida por meio da mulher enlutada que ligeiramente atravessa a cidade. Significa a fugacidade do tempo e do espaço físico, a vida que passa em um instante e já não existe mais.

A cidade é o cenário escolhido por nossos autores para as personagens atuarem. Ela se apresenta como sedutora, cheia de vícios, de erotismo, de cotidiano, mas também demonstra o seu lado perverso, a hostilidade policial, a falta de abrigo, a solidão das ruas e a violência que destrói o ser humano.

Dimas (1985) afirma que para Zola, o ambiente da cidade é o espaço que as personagens têm para a arte. Argan (1995) menciona que há aspectos da cidade ideal que envolvem o artístico, o real e a linguagem. Já para Mumford (2004), a cidade é a “própria arte”. Se, para Argan, a arte tem seu fundamento na Renascença e como arte é responsável pela cidade ideal, dentre o que se apresenta como cidade real, consiste o que se tem de ideal para ela, ainda que essa idealização se restrinja aos planejadores. O papel do escritor será o de colocar sobre o que conhece da cidade real, o que imagina de ideal para ela, ou, pelo menos, a tentativa de mudar o que está desigual para algo que pensa idealizado.

A cidade na literatura de João Antônio e de Dalton Trevisan é aquela que abriga a elite e a miséria, ainda que, para alguns, o conforto seja o mais importante, para outros poderá significar resistir nos espaços dela sem ser incomodado, pela polícia ou por outros, que lutem pelo território marginal. A área metropolitana que tem no seu conjunto uma legião de excluídos é onde se localizam as personagens dos autores do *corpus* estudado para a tese, na literatura que se oferece como voz aos excluídos.

De acordo com Argan (1995, p. 73-74) nas metrópoles podemos verificar o movimento, a mudança, as alterações, os acréscimos, as diminuições, as

deformações e as crises destrutivas. O autor cria a cidade, lendo-a e transcrevendo-a de forma histórica, imaginada ou de um passado que se quer repetir. De forma que, o autor apresenta uma literatura que cria o referente de uma cidade ideal, onde possa servir de cenário, de algo posto, da natureza, do passado, com efeito de clássico e de perfeição, ao gosto do engenheiro que a projetou ou do sujeito que a administra:

A imagem da cidade-modelo aparece logicamente relacionada às culturas em que a representação-imitação é o modo fundamental do conhecer-se e a operação artística é concebida como imitação de um modelo, seja ele a natureza, seja a arte do passado, tida como perfeita ou clássica, figura *ne varietur* da unidade de ideia-histórica, mas justamente por isso imóvel com respeito à arte que se faz no mundo. A cidade real reflete as dificuldades do fazer a arte e as circunstâncias contraditórias do mundo em que se faz.

Para Argan (1995), a cidade ideal pode ser um exemplo, mas está dentro dos limites criados por seus planejadores, por ser constante a sua reconstrução, está sujeita às outras evoluções. É um módulo, designado numa planta, tabuleiro em forma central ou estelar, podendo ser maior ou menor. A cidade implica ser histórica ou acompanhar o desenvolvimento do grande centro, que se reconstrói todos os dias, destruindo o conceito carismático que tinha a cidade antiga. Aquela, segundo o autor, é onde se encontram conceitos e valores, cuja estrutura compreende a ordem social, a metafísica e o divino da instituição urbana.

Talvez seja essa crença no passado, no mito e até no sagrado o que faça da cidade um lugar ideal para se viver, ainda que se recusem as inovações que chegam a ela. Lynch, em *A imagem da cidade* (1997, p. 06), vê a cidade como um lugar almejado e escolhido pelos olhos e pela intuição daqueles que buscam novos caminhos, ou seja, de localizar, de reconhecer um espaço em que possa dar início à área central da cidade:

[...] contra a importância da legibilidade física, pode-se argumentar que o cérebro humano é maravilhosamente adaptável, que, com alguma experiência, é possível aprendermos a encontrar os nossos caminhos até mesmo num entorno dos mais desorganizados e descaracterizados. Há exemplos abundantes de navegação precisa em meio ao 'descaminho' de vastas extensões de água, areia ou gelo, ou através do complexo emaranhado das florestas.

Para Lynch (1997), este reconhecimento espacial é próprio do cérebro humano, capaz de identificar em um cenário que possa conter aspectos futuros da identidade coletiva de um local. Na citação em destaque, o teórico afirma que isto seria possível, mesmo em se tratando de circum-navegação, pois o ser humano tem capacidade de influenciar a estrutura e dar significação às coisas, de encontrar o caminho e de se fixar nele. Dar significado às coisas não é igual para todos, já que as imagens, monumentos, fachadas, patrimônio histórico que fazem parte do conhecimento da coletividade terão sentido diverso para cada um.

Quando construímos algo de uso coletivo, como a rua, a praça, as escadarias, e esse ambiente deve agradar a maioria dos habitantes da região, porém, o que será determinante para o indivíduo são as formas de identidade e relação que estabelece com o local, isto é, como cada ser abstrai em seu pensamento e registra os elementos móveis e imóveis da sua cidade, guardando-os na memória.

Na literatura de Dalton Trevisan e de João Antônio, algumas narrativas deles trazem o narrador-personagem com tendência a se apegar mais às personalidades, as quais foram determinantes para o espaço local e estas, sim, ligadas ao ambiente afetivo e de rememoração do narrador. Em alguns contos essas personagens, cujas experiências no passado histórico rememorado pelo narrador-personagem, mesmo sofrendo o limite espacial urbano, sobrevivendo à margem, carregam com elas uma identificação simbólica da cidade, são muito semelhantes ao patrimônio histórico, tais como, o sambista batedor na lata de graxa Germano Matias, o pedreiro Valdemar e Nair Cardoso Gomes (a avó do Morro da Geada) em “Abraçado ao meu rancor”; as prostitutas e os cantores de samba em “Lapa acordada para morrer”, de João Antônio; ou ainda, as prostitutas, os rufiões, o próprio vampiro em “Que fim levou o vampiro de Curitiba” e “O vampiro de Curitiba”, de Dalton Trevisan, são exemplos, de contos repletos de personagens históricas e que fazem parte do imaginário popular das cidades citadas pelos escritores.

Contudo, é sabido que é mais fácil os móveis e imóveis terem indícios no imaginário do escritor ou do leitor, são aqueles elementos possuidores de sentido, à medida que, passou-se por eles e estabeleceu-se relação afetiva ou traumática com tais lugares, monumentos e transportes, por exemplo, o bonde na cidade do Rio de Janeiro, presente no conto “O meninão do caixote”; o trem responsável pela vinda dos migrantes de várias regiões do país, em “Abraçado ao meu rancor”; a praça

Paris e o Outeiro da Glória no conto “Maria de Jesus de Souza”; a presença discreta do mar em “Guardador”, de João Antônio; ou a Ponte Preta no conto “Debaixo da Ponte Preta”; a Clínica do Dr. Alô em “Clínica de repouso”, de Dalton Trevisan.

Em se tratando de escritores literários, esse significado tem que ser motivado pela escolha do autor sobre como a cena será retratada ficcionalmente. Na exposição do signo é que o leitor entrará em contato com a situação proposta pelo escritor, imerso nos pensamentos que fizeram parte da sua memória muito anteriormente à sua leitura, recriando o cenário proposto. É ali que o leitor reencontrará o lugar que exprime cor, cheiro, odores, vícios e suores, a partir do banco de dados que possui registrado, os quais fizeram parte da infância do leitor, da casa que ele morava, das ruas, das sensações físicas e psicológicas do seu passado.

Cada pessoa recorda um cenário e faz associações deste com as memórias que tem. Assim, como mencionam Pesavento (2002) e Gomes (1994), há uma reconstrução do significado. Lynch (1997) comenta que cada pessoa está ligada, de alguma forma, à cidade em que vive ou viveu, há algo que está além do que o olho ou o ouvido possam captar, variando-se as lembranças que o indivíduo tem sobre o passado: “potencialmente, a cidade é em si o símbolo poderoso de uma sociedade complexa. Se bem organizada em termos visuais, ela também pode ter um forte significado expressivo” (LYNCH, 1997, p. 5).

A imagem é resultado dos sentidos de cada um sobre o meio, os objetos móveis são tão importantes quanto os elementos que estão parados, compartilhados entre tantos moradores do local, mas sua visão é sempre parcial:

[...] olhar para as cidades pode dar um prazer especial, por mais comum que possa ser o panorama. Como obra arquitetônica, a cidade é uma construção no espaço, mas uma construção em grande escala; uma coisa só percebida no decorrer de longos períodos de tempo. O *design* de uma cidade é, portanto, uma arte temporal, mas raramente pode usar as sequências controladas e limitadas de outras artes temporais, como a música, por exemplo. Em ocasiões diferentes e para pessoas diferentes, as sequências são invertidas, interrompidas, abandonadas e atravessadas. A cidade é vista sob todas as luzes e condições atmosféricas possíveis (LYNCH, 1997, p. 1).

Lynch (1997) confirma o prazer oferecido aos olhos dos cidadãos ao contemplar a cidade, a sua arquitetura está sujeita aos dados temporais. Mais ainda,

o seu design provoca em seus moradores um orgulho de pertencer àquela região e ao seu desenvolvimento, os dados fornecidos pelo arquiteto surgem conforme há a decorrência do tempo e as modificações do espaço.

Embora, a cidade se mova, modernizando-se, modificando a paisagem e sua arquitetura, atendendo às necessidades industriais e de moradias, ela não possui capacidade de adequar a todos. A luta por espaço para morar e subsistir no meio, é desigual, empurrando algumas personagens marginais para as áreas de exclusão na metrópole. A modernidade proporciona a rapidez emergencial de mudanças que são exigidas pelo contingente urbano.

Para a nossa pesquisa, a ausência de espaço adequado para moradia na cidade é provocador, pois ao refletirmos sobre a personagem marginal, verificamos que a mesma está fora do mercado de trabalho ou não possui *status* de persona privilegiada, e ainda assim, subsiste neste espaço da margem. As ruas, avenidas, praças, igrejas e outros ambientes de uso coletivo, transformam-se no espaço do seu próprio lar físico.

Os autores estudados na nossa tese trazem personagens que chegam à cidade como se esta fosse um entre-lugar<sup>5</sup>, procurando um espaço em que possam se estabelecer. Disso resulta a contradição da própria cidade, acolhedora ou marginalizadora, e, mesmo que os construtores e engenheiros necessitem da mão de obra, a cidade não oferece condições de sustento para aqueles que a ela chegam. As personagens se restringem às moradias de ambientes insalubres, sem infraestruturas, sem meio de vida digna. Elas têm suas vidas jogadas no ambiente urbano, com subempregos e sujeitas à criminalidade.

Quanto à literatura que ora pesquisamos na nossa tese, há uma representatividade dos problemas urbanos, que vai da projeção das construções ficcionais às personagens protagonistas, as quais se envolvem no caos interno e no externo da metrópole, como também nas tragédias cotidianas.

Temos tendências a “fixar o ser”, de acordo com Bachelard (1988, p. 218), a dar-lhe um local fixo, e a personagem na voz do narrador se divide entre ir ou ficar, entre o “aqui” e o “aí”. O que é externo se une com o que interno: “o ser do homem é um ser desfixado. Toda expressão o desfixa. No reino da imaginação, mal uma expressão foi enunciada o ser já tem necessidade de outra expressão, o ser deve

---

<sup>5</sup> Entre-lugar – termo de Silviano Santiago (1978), aqui utilizado no sentido de exílio dentro da própria cidade, em que o marginal não encontra o lugar certo para se instalar.

ser o ser de outra expressão”. Na verdade, são tentativas de reconhecer o “ser” e de centralizá-lo.

A personagem na voz do narrador tende a se deslocar entre o espaço do passado para o presente, para que sua história seja contada ao leitor, que a presentificará no momento da leitura. Desse modo, podem desaparecer o meio exterior e o interior urbanos, através de recursos por *flashbacks*, e o narrador experimentar apenas a introspecção da sua memória, sendo a mente o espaço interno, capaz de narrar fatos passados para o leitor, da criação de sua personagem, do tempo e espaço vividos, imaginando dados de infância, por exemplo.

Os autores Dalton Trevisan e João Antônio discutem os problemas urbanos que persistem na cidade, seja de vadiagem, de prostituição, de jogos, de vícios, os quais são recorrentes em páginas policiais. Abordando temas narrativos que envolvem histórias cotidianas, tragédias familiares e a sobrevivência na área metropolitana de seres marginalizados e excluídos.

A cidade descrita no espaço urbano nem sempre se apresenta como abrigo, às vezes é labirinto, nem sempre é acolhedora, muitas vezes constrange as personagens que chegam nela, por falta de abrigo, de refeição e de trabalho, como as personagens de “Abraçado ao meu rancor”, de João Antônio, operários que vivem no morro da geada, como a menina prostituída nas pistas da estrada de “Uma negrinha acenando”, de Dalton Trevisan.

Nestas narrativas da cidade, que ora analisamos na tese, algumas personagens vivem com a ilusão de um universo moderno que não lhes garante segurança e que ainda as priva da liberdade; há outras personagens que vivem do subemprego das ruas, como os camelôs, mascates, vendedores ambulantes, rufiões e prostitutas. A rotina é marca da atividade diária e do compromisso do pagamento de vários itens, por isso algumas personagens optam pela experiência da “vadiagem” e se colocam contra as regras impostas na sociedade.

A cidade é tão representativa de um sistema imposto e planejado que seus articuladores são manipuladores do *status quo*, mas as demais personagens não se acostumam e não dão conta de responder a esse sistema social, por isso vivem à margem. O modo de resistência da personagem na cidade consiste em cometer violência, em buscar o subemprego para o sustento, em unir com outras personagens marginais para se defender dos opositores. A cidade, como cenário,

proposta pelos autores que apresentamos na tese traz personagens que procurarão a todo o custo subsistir e fazer sua voz ser ouvida.

## 2.2 O ESPAÇO DA PERSONAGEM MARGINAL

Um galo, sozinho não tece uma manhã: ele  
precisará sempre de outros galos.  
(João Cabral de Melo Neto)

Para a personagem marginal, o espaço urbano se torna emblemático, porque decorre da construção pelo narrador e da representação da cidade. Por vários fatores, há aquelas personagens que preferem as ruas a ficarem dentro de casa, há outras que optam pelo espaço da casa para ter intimidade e até para a prática de crimes. Para Bachelard (1988, p. 39), a casa é significativa, pois “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Incessantemente reimaginamos a sua realidade: distinguir todas essas imagens seria revelar a alma da casa; seria uma verdadeira psicologia da casa”. Porém, a personagem marginal possui uma desestabilização, pelo que significa a “casa”, pertencente à família que é a primeira célula social do indivíduo, isto causa conflito no espaço urbano, por corromper, por meio do seu comportamento, as bases que compõem a cidade.

Encontraremos mais significações, dependendo da personagem analisada na literatura, a casa e o seu morador poderiam representar, por exemplo, o desejo do mesmo de dominar a região por meio dos porões do espaço circunvizinho, como diz Bachelard (1988). A tentativa de dominar o outro pode ser analisada nas narrativas de Dalton Trevisan e de João Antônio, através das personagens opressoras, contra aquelas personagens que são as vítimas.

A personagem que tem a função de tiranizar as demais traz no comportamento o *voyeurismo*, atitude que faz o vampiro espreitar a vítima pelas janelas e frestas em Dalton Trevisan, perseguindo-a em seguida; ou como, Vitorino e o dono do bar, ao avistarem no menino um jogador em potencial do jogo de sinuca, em “Meninão do caixote”, de João Antônio.

O desejo de dominar o outro se verifica nas situações de pobreza extrema, em que o “malandro” tenta se sair melhor, o que significa a obtenção de vantagens. O pauperismo está presente nos discursos de Dalton Trevisan e de João Antônio, entre as personagens na cidade, em que é possível escutarmos suas vozes. As

personagens têm oportunidade de expressão para demonstrar os sentimentos que as motivam nas relações com os outros, seja para a criminalidade, seja para a vadiagem, seja para a vida promíscua e erotizada. As suas histórias são repletas de mistérios: assassinatos e outros crimes que mostram a fragilidade do ser humano, a capacidade em se adaptar à crise urbana.

Dalton Trevisan e João Antônio encontraram um modo para expressar suas angústias e este foi por meio da voz das suas personagens, sendo sua verdade própria ou não, são personagens com direito a dizê-las. Esse é o estilo escolhido pelos escritores para demonstrar como fizeram a leitura da cidade criada por eles. Ao escolherem por temática o universo marginalizado, absorveram a linguagem do ser marginal e o cotidiano das ruas.

O diálogo das ruas, por gírias, do cotidiano das grandes metrópoles é o *modus operandi* dos autores estudados em nossa tese. Nesse discurso carregado de violência urbana, está o código descrito pelo que determinada época passou, os percalços, os problemas com a lei, as dificuldades próprias do meio. São símbolos da exclusão, pelo perfil traçado das personagens nas mãos dos autores.

Na literatura, ao se tratar da moral, o que é comum em uma época poderá não ser em outra. O que é visto como uma atitude normal em uma década poderá, anos à frente, tornar-se um crime; ou ainda, o que era visto como irregular, em uma época, poderá em outra, ser regular; o que não era profissão, pode ser regularizada, porque o autor acompanha o vivido na cidade, mas tem uma reflexão muito além do participante social, enquanto outros homens ainda não compreenderam algumas situações, como, por exemplo, os preconceitos raciais, étnicos, de gêneros.

Portanto, as personagens estão condicionadas pela época descrita nos contos e no espaço urbano vivido, são dependentes das leis vigentes e do conhecimento dos escritores. Por exemplo, a experiência vivida pela personagem Olga no conto "Menino caçando passarinho", de Dalton Trevisan, no conto Olga se torna uma mulher separada e há a possibilidade da perda de direitos dos filhos, bens e imóveis, em virtude de uma suposta traição, ou seja, para a época em que o autor desenvolveu a história, isto era aceitável àquela sociedade. Outro exemplo, podemos verificar em "Guardador", de João Antônio, cuja personagem Jacarandá não tem nenhum direito como morador de rua e como guardador, os carros partem sem pagá-lo; porém, é sabido que na atualidade as áreas metropolitanas costumam

fazer o cadastro dos guardadores de carro, há um registro daqueles que circulam no meio urbano.

A vida descrita nos contos de João Antônio e Dalton Trevisan se assemelha à experiência cotidiana dos moradores metropolitanos que vivem a situação de pobreza, pois a narrativa traz a espontaneidade do marginal, morador de rua, em João Antônio, e do marginal que se apropria dos espaços domésticos, em Dalton Trevisan.

De acordo com Ponge (1981, p. 137-138) consideram-se “marginalizados”, “aqueles que não participam da sociedade de consumo”, porém o termo “marginal” não se definiu cientificamente. O estudioso incluiu entre os autores revoltados ou malditos: “João Antônio e Plínio Marcos são, sem dúvida, autores revoltados e malditos e também pertencem à literatura marginal de hoje”.

Entre os conceitos que envolvem a marginalidade, Ponge (1981, p. 139) destaca: “um autor, uma obra, pode deixar de aparecer como marginal e que, inclusive, o estado de marginalidade pode ser muito transitório, muito efêmero”, pois depende do público que se considera marginal. Entre as configurações do sujeito marginal, segundo Ponge (1981) e Gonzaga (1981) constam: *hippies*, drogados, mendigos, homossexuais, prostitutas, ladrões, abandonados, operários e outros.

Em relação aos tipos marginais que estão presentes na literatura, Durigan (1983) confirma que fazem parte de um sistema social quem os protege e os marginaliza,

Do ponto de vista do sistema que, por sua organização e garantia de permanência, parece proteger e marginalizá-los, eles são, respectivamente, trabalhadores e vagabundos, ordeiros e desordeiros, protegidos e desprotegidos, incluídos e excluídos dos sistemas de produção e distribuição, responsáveis e irresponsáveis, direitos e esquerdos (DURIGAN, 1986, p. 215).

Já Gonzaga (1981, p. 146) menciona o espaço limitado da personagem marginal na literatura, como criação literária: “os limites da consciência do protagonista são também os da consciência do narrador”. Gonzaga cita outros autores que escrevem sobre o marginal como Caio Fernando Abreu, com o conto “Garopaba, mon amour nº2”; Antônio Callado com *Reflexões do baile*; Ivan Angelo com *A festa*; Wander Pirolli; Tânia Faillace; Aguinaldo Silva; Eric Nepomuceno, Plínio Marcos, Murillo de Campos; Rubem Fonseca e outros.

Segundo Gonzaga (1981), o discurso populista toma conta da literatura, ecoando entre o meio acadêmico e jornalístico. Tratava-se de escrituras que traziam a exclusão de sujeitos marginais. De certo modo, para àquele público leitor a literatura marginal trazia este “ser” à margem que continha uma resposta a esse discurso, foi o que aconteceu no período de 50 na literatura brasileira, logo após esse período o termo se vulgarizou no meio linguístico.

O marginal presente na literatura se condiciona ao espaço urbano e é onde procura sobreviver. É a personagem que se distancia da cidade ideal que fora planejada pelo engenheiro e prometida pelos governantes, pois abala este meio com a sua presença e sua falta de adequação social. Outra questão diz respeito à cidade narrada pelo escritor, que mora nela, participando dos conflitos do local, como ouvinte e espectador, observando a realidade para abstrair e compor sua história.

A problemática do centro urbano exige que reflitamos sobre personagens que não encontram o espaço na sociedade. Ao escritor cumpre a função de articulador social, por estar consciente dos problemas enfrentados no espaço urbano: “a tomada de consciência pode tomar forma de protesto, etc.” (BAKHTIN, 1992, p. 115). O mundo criado pelos autores que descrevem o drama dos excluídos traz os perfis das personagens que se comportam fora das normas sociais, elas são marginalizadas, rechaçadas por outros, de modo que partem para a vida de crime ou da violência urbana, participando dela ora como vítimas, ora como meliantes.

A literatura de João Antônio e a de Dalton Trevisan apresenta personagens em estado de miséria, mas que não se organizam em classes para mudar sua situação de vida, a sua subsistência é apenas o que alcançam, elas reforçam o que é verdadeiro também na experiência real.

Gomes (1994, p. 69) entende que a *polis* perversa entrará conflito, provocando a cisão da sociedade: “a metrópole não é mais o espelho que poderia confirmar a identidade de corpo inteiro. A *polis* perversa gerada pela modernidade associa-se à fragmentação e à ruína da sociabilidade”. A cidade se refere às pessoas que vivem nela, é projetada para o coletivo, todavia outro fato é que seu espaço pode tratar os seus habitantes com perversidade, nem sempre sendo acolhedor, nem sempre abrangedor, tendendo a expulsar seus integrantes, tornando-os marginalizados.

As personagens de João Antônio e de Dalton Trevisan são representadas por homens e mulheres que trabalham para sobreviver, mas que também se embriagam, viciam-se, prostituem-se, jogam sinuca e cartas e cometem crimes. Ambos os autores tratam da personagem marginal, moradora de periferia, vivendo suas ações no submundo.

Para Sanches Neto (1996, p. 20), o narrador trevisaniano chama a atenção para dois mundos que confluem o mesmo espaço: a província e a metrópole, “Curitiba é a colônia e a cidade. Está ligada ao universo rural, sem deixar de ter traços de cidade grande”. Na memória do narrador está presente este discurso, influenciando-o pelo patriarcalismo e o moralismo em decadência, este é um dos motivos responsáveis pela marginalização social das personagens. O comportamento do narrador antoniano é semelhante, pois também busca na memória a província de São Paulo ou Rio de Janeiro e recusa a metrópole.

Gonzaga (1981, p. 151) observa que João Antônio é um dos precursores e porta-voz da literatura sobre o povo, possuindo por características o “corpo-a-corpo com a vida” e a “arte comprometida com o popular”. A respeito de Dalton Trevisan, Gonzaga (1981, p. 153) afirma que o autor,

[...] em seu microcosmo curitibano, carente de indústrias e mercado de trabalho, e onde, portanto, é difícil distinguir o pequeno-burguês do proletário, e este do marginal, refaz, com meticulosos bisturis, a violência do cotidiano, o princípio da competição e da sobrevivência, simbolizados na guerra sexual das personagens.

A discussão acontece na literatura dos dois autores, entre o narrador, sociedade, espaço urbano e personagens marginalizadas: “este é o universo da grande cidade moderna [...] cujos heróis são os inadaptados, os marginais, os rejeitados que reagem à atrofia da experiência” (GOMES, 1994, p. 69). Esses marginais que conseguem resistir no espaço da cidade procurarão meios para se inserirem socialmente, mesmo que seja em um barraco na favela, debaixo da ponte ou no oco de uma árvore, sobrevivendo por meio do subemprego, de estelionatos, de pequenos furtos, de jogos e etc.

A cidade é também aquela que se constrói e se destrói, diariamente, que é abrigo e sepultura, que é a imagem labiríntica, para Gomes (1994, p. 69), “a imagem do labirinto é uma recorrência na representação da metrópole, a partir do século XIX, não só em poetas e romancistas, mas também em outros pensadores

que se debruçaram sobre as questões do fenômeno urbano”. A cidade pela metáfora do labirinto não tratará a existência coletiva facilmente e, em seus becos e falta de espaço, enclausura o ser naquele ambiente, como se dali não houvesse saída.

A ideia de labirinto, retomada da mitologia grega, da saga entre Dédalo e Ícaro de fugir da própria construção arquitetônica, por estarem condenados a morrer nas mãos do Minotauro, exemplifica a necessidade de retomada do mito, como cita Gomes (1994, p. 77):

A persistência dessas metáforas indica a preocupação de compreender a cidade em termos visuais, construindo uma possível leitura da sociedade urbana que se despedaçou em seus átomos componentes, conforme aquela imagem já citada com que Engels lê e denuncia a vida ‘selvagem’ e desumana da multidão londrina. Imagem esta revestida com a crítica à cidade transformada pela Revolução Industrial, que é também nomeada como ‘a cidade do vício’ e se projeta na metáfora do ‘inferno’ com a qual Benjamin caracteriza a modernidade e seu universo de mercadorias. Este ‘inferno’ identificado à metrópole – contabiliza ele – é.

A metáfora do labirinto pode marcar o espaço urbano da cidade, já que, sem apresentar saídas para as personagens, elas são obrigadas a matar ou morrer dentro daquele ambiente. Transfigura-se na “cidade do vício” ou no “inferno” de Benjamin (1994), outra metáfora, utilizada para exemplificar o espaço limitado que a cidade representa em que as personagens marginalizadas vivem as aventuras nos seus limites, estão sempre enclausuradas, não sendo possível recuar e nem avançar, pois são impedidas de “ir e vir”, ficando sempre ao meio do caminho.

As personagens marginais são representativas de pessoas esquecidas pelo poder público, que vivem a insegurança das ruas, a falta de apoio, de moradia, de infraestrutura, de ausência de empregos e cultura. O modo como a literatura lê a cidade está nesse emaranhado de vozes excluídas da sociedade que não sabe como nela conviver. O papel do autor é fundamental para que essas vozes sejam ouvidas e que haja mudanças nos aspectos da sociedade.

Segundo Perrone-Moisés (1998), não é o caso de aceitar toda a literatura da cidade como algo que seja da personagem marginal. Até mesmo porque é preciso constatar o valor literário que consiste nos discursos literários, nesse caso, abrir-se para o novo significa oportunidade de expressão a uma legião de excluídos.

Dalton Trevisan e João Antônio, como outros autores, são coparticipantes da cidade e, como intelectuais, desfrutam da boa condição burguesa, com acesso à educação e à cultura elitizada, mas isso não os impede de se posicionarem criticamente ante os fatos que surgem no cotidiano da grande cidade. Os autores por meio da literatura, filosofam, politizam e descrevem o momento social e histórico por que a sociedade passa, e mais do que isso, produzem ficção.

O espaço urbano é um ambiente propiciador da criação literária, pois contém em si o centro da arte, visto que as divergências existentes entre os pares são motivos para que as histórias sejam recontadas. O ambiente fornece matéria jornalística diária; com o tempo, essas histórias se consolidam, são contadas e recontadas, isto é, são revistas e atualizadas. Benjamin (1994) afirma que Poe se utilizava deste recurso para montar a sequência de seus contos. O autor estava sempre atento às notícias de jornal, em que as tragédias familiares circulavam cotidianamente. Dalton Trevisan e João Antônio usaram a mesma estratégia, extraíndo da matéria jornalística das metrópoles em que viveram a experiência para formação de suas personagens.

João Antônio e Dalton Trevisan, como autores da literatura urbana, abordam personagens perseguidas socialmente. A linguagem utilizada por eles muitas vezes incorpora a localidade para disfarçar e se prevenir dos perseguidores, o que é inevitável. A sociedade sempre vê no mais fraco o motivo para se sobressair, e mesmo entre os excluídos é assim, um sempre leva vantagem sobre o outro. As personagens, apesar de possuírem um discurso contestador, de enfrentamento, levantam sugestões para que as situações sejam resolvidas, como se pelo uso de sua voz pudessem adquirir direitos, ainda que estes se limitassem, como disse João Antônio (2002, p. 161), a “comer, morar, viver”.

A personagem que surge no contexto da cidade, cujo protagonismo analisamos em nossa tese, é aquela que não encontra o seu espaço social, perambula pelo espaço literário para resolver os seus problemas, nos contos de João Antônio, ou é aquela que observa no espaço privado o local ideal para satisfazer seus instintos, nos contos de Dalton Trevisan. Há também personagens vitimadas pela violência urbana, seja no espaço urbano das ruas ou no espaço doméstico presentes na obra, as personagens estão sempre absortas em reflexões diárias. Entretanto, a discriminação por que passam faz com que só aumente o

número de marginais, visto que os autores trazem algumas personagens que engravidam e têm futuros seres igualmente marginalizados.

É preciso compreender que as personagens marginais, no espaço urbano em que são oprimidas, não conseguem sair do estado em que se encontram, e, apesar de refletir sobre o seu estado de espírito, seja no ambiente interno ou externo, o pensamento não é suficiente para fazê-las mudar de vida; pensam em ascender socialmente, mas os sonhos e devaneios são vagos, sofrem a marginalização do espaço vivido. As personagens vivem em espaços metropolitanos, onde suas tragédias familiares são maiores do que sua resistência, por isso sobrevivem do mínimo que a cidade lhes oferece.

No terceiro capítulo abordaremos o espaço urbano das ruas e o espaço doméstico, analisando alguns contos dos autores Dalton Trevisan e João Antônio, a partir das teorias de urbanização, do estranhamento, do homem comum e a marginalização social.

### 3 O ESPAÇO DA EXCLUSÃO: À MARGEM ENTRE AS CASAS E AS RUAS

Ao ler os contos de Dalton Trevisan e de João Antônio percebemos que há uma similaridade entre as narrativas, que inclui a cidade, as casas, as ruas, os empregos e os subempregos. Estas semelhanças proporcionaram a intencionalidade da pesquisa, principalmente, porque os escritores tratam do tema da exclusão e marginalização das personagens. As histórias trazem personagens que estão no espaço da obra, mas que não sabem se relacionar entre si.

As personagens de Dalton Trevisan não conseguem criar laços afetivos ou mesmo se relacionarem em qualquer nível umas com as outras. Há um distanciamento proposital que as leva para a solidão, para a margem, seja em relacionamentos amorosos ou relacionamentos familiares, o que é constatado dentro do espaço doméstico.

O espaço urbano favorece processos de exclusão de quem não consegue ser tolerável na sociedade, com a criação de espaços marginais como bairros boêmios, favelas, entre outros. Este fato promove o afastamento das personagens dos meios de convívio social, até a sua eliminação por completo deste relacionamento com os pares.

As personagens nestes espaços urbanos são incitadas a questionamentos profundos da sua identidade, do seu lugar ou falta de lugar no ambiente urbano. São vitimadas pelo sistema, ocupando o lugar do oprimido, como se os ambientes fossem demarcados, para que um ocupe um lugar mais elevado no espaço social urbano é preciso construir formas de exclusão que levem outras personagens à degradação.

Portanto, neste capítulo pretendemos analisar alguns contos de Dalton Trevisan e de João Antônio, separadamente, utilizando as teorias propostas no capítulo anterior, justificando o tratamento no espaço urbano oferecido às personagens, que é palco da tragédia cotidiana. Procuraremos explorar como as personagens atuam neste cenário oferecido pela cidade que atua como o seu grande lar, mas também como um espaço de exclusão social.

### 3.1 O ESPAÇO DOMÉSTICO URBANO NOS CONTOS DE DALTON TREVISAN

O narrador trevisaniano possui facilidade em falar do espaço urbano e tem preferência por personagens marginalizadas e solitárias, revelando locais internos onde elas atuam. Ocorre na narração uma introspecção da personagem que só se expressa nas reflexões que estabelece no próprio pensamento, em alguns casos em um monólogo interior, raciocinando sobre si e sobre as possíveis vítimas na metrópole.

As personagens de Dalton Trevisan são simples transeuntes que passam a fazer parte da literatura e que não estão preocupados com grandes feitos, como os heróis, mas com as necessidades básicas, fisiológicas e instintivas. Esse “homem comum” que é personagem de Curitiba em destaque no mundo ficcional de Dalton Trevisan é quem causará, todavia, espanto, terror e violência, pelo conteúdo de barbárie que assola a cidade.

Dalton Trevisan preferiu falar do espaço urbano comum a qualquer cidade, na tentativa de instaurar o global em lugar do local. O marginal está à deriva e instalado nos grandes centros, agindo quietamente, nos ambientes domésticos das casas de família e em outros ambientes internos que parecem instaurar proteção, por meio dos quais menciona a violência doméstica, as tragédias nos relacionamentos matrimoniais e a violência urbana.

A obra *O Vampiro de Curitiba* possui 15 contos que mencionam as andanças de personagens masculinas pelo mundo ficcional de Dalton Trevisan no espaço da cidade de Curitiba. Selecionamos três contos da obra citada para nossa análise. São eles: “O Vampiro de Curitiba”, “Debaixo da Ponte Preta” e “Menino caçando Passarinho”. Embora seja uma pequena amostra da obra trevisaniana, percebemos a preocupação do narrador com o espaço urbano. O narrador de “O vampiro de Curitiba”, por exemplo, conta as ações das personagens em espaços fechados, tais como: banheiro, cozinha, quarto, sala. O espaço em que as personagens são apresentadas revela situações de conflito nas relações familiares e sociais.

Os contos foram escolhidos pelo conteúdo que aborda três épocas distintas de Nelsinho, que é uma das personagens principais da narrativa trevisaniana. O primeiro conto da coletânea é “O vampiro de Curitiba”, em que o autor faz uma panorâmica de como o vampiro funciona na cidade, quais são suas estratégias de

fazer a vítima se sentir “acuada”, de como ele olha pela cidade e a explora sexualmente, observando cada ambiente interno que sirva de abrigo para seus atos.

Em “Debaixo da ponte preta” é narrada a história de uma adolescente negra que é “barbaramente espancada” e estuprada por soldados que serviam ao Exército, por um guarda da linha férrea e por dois menores, entre eles, a personagem Nelsinho. Trata-se de crime de ódio que, no caso do conto, envolve o meio excludente, onde a adolescente vive na cidade.

Em “Menino caçando passarinho”, a personagem doutor Nelson é um advogado oportunista, que se aproveita da separação de um casal para assediar a cliente e ter relações sexuais com ela, em troca conseguiria para ela uma nomeação como professora. Ao advogado oportunista estão aliados o próprio ambiente do escritório e a casa da mulher que servem como espaço para o relacionamento entre eles.

*Em Busca de Curitiba Perdida* é uma das coletâneas que analisaremos na tese, observando alguns contos de destaque, como: “Que fim levou o vampiro de Curitiba”, “Clínica de repouso” e “Uma negrinha acenando”.

O conto “Que fim levou o vampiro de Curitiba” parece explicar a trajetória do vampiro pela provinciana Curitiba, em que o narrador-personagem retoma personagens e ambientes do passado para recompor o espaço urbano perdido, e novamente, desejado.

O meio doméstico que vive dona Candinha em “Clínica de repouso” a inclui entre os idosos que são desprezados pelos mais jovens. A casa dela deixa de ser o abrigo que desejou para habitar até seus últimos dias, em detrimento do opressor, na figura do genro, que chega e se apossa de seu espaço, aliado à filha que contribui e afasta a mãe do lar, enviando-a para um abrigo de loucos.

Já em “Uma negrinha acenando” o espaço doméstico é retirado do discurso quando a menina sai de casa para se prostituir na estrada, enganando os próprios pais, dizendo que trabalhava como diarista em casa de família. O lar deixa de ser o abrigo, como menciona Bachelard (1988), para ser aquele que expulsa. Ela necessita sair do local de proteção em busca do sustento para o filho e procura isto nas estradas, agindo como piteira.

O espaço urbano em Dalton Trevisan se trata das tragédias nas relações familiares, por isso, envolve o espaço doméstico, ainda que, nas narrativas se mencionem outros ambientes, estes estão sempre restritos e ligados a casa. É o lar

e a constituição da família que está em xeque. É quando a família patriarcal fracassa e perde o seu núcleo devido à violência e à marginalização das ruas. A cidade opressora invade o espaço individual de cada personagem.

### 3.1.1 “Que fim levou o vampiro de Curitiba?”: discurso da melancolia

Vivemos pela Morte e só ela é que afaga;  
É a única esperança e o mais alto prazer,  
Que como um elixir nos transporta, e embriaga,  
E nos faz caminhar até o anoitecer.

Charles Baudelaire (2007, p. 147).

O título do conto “Que fim levou o vampiro de Curitiba?” levanta um questionamento sobre o que teria acontecido ao vampiro. Trata-se de uma reflexão até existencial, no caso de Nelsinho, por se tratar de uma personagem que, a princípio, teria a imortalidade.

O vampiro é o principal protagonista deste conto e também de outros contos de Dalton Trevisan. Este vampiro é bem próximo da imagem do marginal, é pobre, desdentado ou com dentinho de ouro, vivendo da boêmia e do erotismo sexual. Ele não é como o Drácula, rico, poderoso e possuidor de fortunas acumuladas por ser velho demais na terra, mas um morador da transição entre a provinciana e metropolitana Curitiba.

As outras personagens mencionadas no conto pertencem também ao submundo, um universo permeado por seres não igualmente aceitáveis em sociedade, desprezados pelos demais componentes da provinciana metrópole. O questionamento inicial quer uma explicação de onde estaria o vampiro, mas também todas essas personagens marginais.

As personagens neste conto são cafetões: Candinho do cabelo fulgurante da brilhantina, Carlinhos, o grande Edmir; João Banana que ao ouvir o seu apelido passava a bengala nos outros; Nô; “grande Paulo”; cafetinas: “as gloriosas cafetinas de legenda retumbante no céu da nossa história”; prostitutas: “as doces polaquinhas [...] que por um copo de cerveja preta, nos iniciaram a mim e você no alegre mistério da carne” (TREVISAN, 1999, p. 78); a garçoneite banguela; e as bailarinas; doidos da rua: “Calejó que aos uivos corria atrás de você, a mãozinha boba espirrava flores de espuma” (TREVISAN, 1999, p. 80); “todas as ruas eram povoadas de os

epiléticos” (TREVISAN, 1999, p. 80); as normalistas: “virgens loucas de gravatinha rosa, blusa branca, saia azul” (TREVISAN, 1999, p. 80).

Do refrão que lembra o título “que fim levou o vampiro de Curitiba?”, temos várias repetições que podem significar a procura pelo tempo e espaço perdido. O narrador-personagem sente falta das outras personagens para ter as histórias novamente:

‘A Nélcia que fim levou’; ‘que fim levou o grande Néio’, ‘que fim levou a Juriti’; (TREVISAN, 1999, p. 80);

‘que fins levaram a Lucila de verde olho esbugalhado [...] e as gringas [...] as tais que fim levaram?’ (TREVISAN, 1999, p. 81);

‘que fim, que trágico fim levaram os veados de antanho [...] que fim levou o gordo Leandro, a vergonha da família, quando era vergonha um veado na família, e que fim levou o terceiro, mulato e baterista na bandinha da base aérea [...] que fim levou o vampiro louco de Curitiba [...] e que fim levou o lírico necrófilo [...] e as Misses Curitiba que fim levaram [...] que fim levou a Sílvia, três vezes cega do uísque falsificado [...] e afinal eu, o galã amado [...] que foi feito de mim [...] para onde sumi, que sem-fins me levaram?’ (TREVISAN, 1999, p. 82)

A expressão “que fim” indica finitude e representa a falta de perspectiva, resultado do que as personagens marginalizadas suportam, há a possibilidade de que essas personagens tenham desaparecido. O narrador-personagem passa pelo temor do desfecho da história particular de cada uma delas.

A anáfora “que fim” se assemelha ao grunhido do morcego, o que leva à melancolia e proximidade da morte. Dalton Trevisan utilizou essa estratégia já no primeiro conto *Eucaris a dos olhos doces*, que foi analisado por Helena de Oliveira Andrade e Cláudia Rio Doce (2010, p. 72): “esta história faz intertextualidade com o poema ‘O corvo’ (1845) de Edgar Allan Poe (1809-1849) [...]. Poe escreveu que a técnica literária é adquirida pelo escritor por meio de disciplina, trabalho e racionalidade”. De acordo com as autoras, a melancolia é sentida devido aos problemas enfrentados pela modernidade da metrópole, o desamparo do “ser” em uma sociedade que é individualista, tal como Baudelaire e Poe observaram diante das multidões.

O espaço urbano citado pelo narrador-personagem trevisaniano se refere aos locais de boêmia, tais como cabarés, “inferninhos”, salões de danças, cafés:

Que fim levaram as doces polaquinhas do Sobradinho, Petit Palais, Quinta Coluna, Pombal e 111, nas camisolas de cetim coloridas como túmulos festivos de Araucária e que, por um copo de cerveja preta, nos iniciaram a mim e você no alegre mistério da carne? (TREVISAN, 1999, p. 78)

Este espaço urbano está totalmente imbricado nas peripécias do vampiro, é por causa deste ambiente, que o vampiro vê oportunidade de se expor, mostrando-se de dentro de sua roupagem: “o Homem da Capa Preta que fim levou, inteirinho nu debaixo da capa” (TREVISAN, 1999, p. 80).

O narrador-personagem deseja explicações que confirmem o tempo que passou, representativo do vampiro é um ser que está limitado no espaço da cidade, à margem, que não tem regras morais, não aceita a moralidade imposta pela sociedade. O seu discurso parece desejar a ousadia daqueles que são transgressores, por isso rememora personagens marginalizadas de Curitiba.

O narrador-personagem estabelece no conto um culto ao passado, quase um ritual, uma evocação para que os seres da boêmia voltassem à ativa, como se ressurgissem dos mortos, levantassem dos túmulos e tomassem novamente o espaço urbano de outrora. Há no texto alguns termos que denotam a morte das personagens, como:

referindo-se a Néio: ‘em que **silêncio eterno** bailarás sozinho a rebolada rumba?’ (TREVISAN, 1999, p. 80);

Lucila: ‘**bebeu anis com gelo picado** até rolar na sarjeta, e internada no Asilo Nossa Senhora da Luz, antes de **saltar os cacos de vidro do muro**, beijou a boca a freirinha de esvoaçante corneta branca?’ (TREVISAN, 1999, p. 81);

o Nô: ‘coçava a tromba vermelha a tromba vermelha e batia os dentes, Deus te livre ser boêmio **na fria noite curitibana** – de copo na mão **congelou-se** no Bar Pólo Norte?’ (TREVISAN, 1999, p. 81);

a prostituta Valquíria: ‘quanta tristeza escondia no claro sorriso para que **embebesse em querosene** o vestido negro de cetim e – por quem és, Senhor – **riscasse um fósforo?**’ (TREVISAN, 1999, p. 81);

o vampiro louco de Curitiba: ‘o velho Jacó assobiando com **medo do escuro?**’ (TREVISAN, 1999, p. 82);

quanto ao necrófilo: ‘a **mocinha morta** de tifo preto [...] seria o **coveiro?** O pobre noivo seria?’

as Misses Curitiba: ‘em que poço **se afogaram**? Em que fogueira **se incendiaram**? em que **formicida** com gasosa de framboesa **se envenenaram**?’ (TREVISAN, 1999, p. 82);

e afinal eu: ‘ó Senhor, **morto que sobreviveu** aos seus fantasmas, gemendo desolado por entre as ruínas de uma Curitiba perdida’ (TREVISAN, 1999, p. 82) (Grifos nossos).

O fim de algumas personagens é declarado discursivamente, o narrador-personagem cita desfechos simbólicos dos finais trágicos daquelas personagens ligadas à boêmia. Ao investigar a morte desses seres marginalizados, demonstra conhecer algumas respostas de antemão e constata que ele é um sobrevivente deste espaço urbano, sofrendo a danação de viver sozinho sem os companheiros do submundo. O vampiro é um ser melancólico, experimenta a solidão e a nostalgia.

O discurso pode indicar, ainda, um extravio dessas personagens marginalizadas, o que é um fato comum em época de ditadura militar. Essa ausência das personagens traz a probabilidade de terem sido mortas, “apagadas” daquele espaço da cidade. Suas histórias estão contidas apenas na memória do narrador-personagem, no tempo em que é narrada.

### 3.1.2 “O Vampiro de Curitiba”: metáfora da cidade de Curitiba

Mas não! o veneno e o punhal  
Disseram-me de ar zombeteiro:  
‘Ninguém te livrará afinal  
De teu maldito cativo.

Ah! Imbecil – de teu retiro  
Se te livrássemos um dia,  
Teu beijo ressuscitaria  
O cadáver de um vampiro!

Charles Baudelaire (2007, 44)

A personagem Nelsinho desempenha o papel proposto desde o primeiro conto da antologia em “O vampiro de Curitiba”. É apenas o predador, é o “macho” em busca da fêmea temporária, em quem ele busca a função de lhe completar na noite/dia, de lhe saciar a volúpia vampiresca por sexo. O conto descreve, assim como outros, os instintos do narrador-personagem e procura entreter o leitor com

doses de erotismo do cio, mas que, na verdade, são representações do cotidiano das grandes cidades.

O primeiro conto, “O Vampiro de Curitiba”, é o prefácio que prepara o leitor para o restante da antologia, definindo como o vampiro focaliza o espaço urbano na ficção de Trevisan:

Nelsinho, o vampiro, é o personagem que transita por todos os contos, dando unidade ao livro. Obcecado por sexo, ele transita por Curitiba em busca de suas vítimas. Aos olhos do leitor vai se mostrando o quadro de uma cidade decadente. [...] A Curitiba de Nelsinho é o ambiente de sedução de um vampiro [...] O Drácula brasileiro faz jus ao local onde vive. Ele é decadente também. Ele é vulgar e cafajeste. Nelsinho é reflexo da repetição dos seus atos e de sua obsessão, que servem somente para agravar a sua solidão (SANTANA, 2012, p. 20-21).

Na voz do narrador desse primeiro conto, o leitor pode perceber o tipo da personagem Nelsinho, moço, pobre, feio, com desejos sexuais que não são satisfeitos, porque ele é um maníaco sexual, por isso vive à caça. O narrador exhibe a personagem como uma introdução aos outros contos, Nelsinho é o tipo marginalizado, vulgar, erótico, grotesco e malandro, mas que tem desejos e sonhos nem sempre realizados.

A narração do conto em questão mostra o relacionamento pessoal do vampiro com a cidade, como se ele fosse a própria metáfora da cidade, misturou-se a ela, impregnou-se, enclausurou-se naquele espaço. É um conto de apresentação do mito do vampiro em Curitiba e das personagens vítimas, as quais ele pretende dominar.

Para Mâquea (1999, p. 6), não há como desvincular autor e cidade no contexto trevisaniano, um depende do outro:

Assim estão definidos dois pontos fundantes da obra de Dalton: o vampiro e a cidade de Curitiba. Nunca vão se separar. Corrigirão sempre a falha do encontro. O vampiro como ser errante e a cidade como o espaço enclausurador desse ser. A cidade é a personagem sensual que ronda as formulações dos valores modernos, embora como o espaço da liberdade e não como em Dalton Trevisan.

A constatação dessa cidade como lugar de clausura pode ser vista em outro conto de apresentação do espaço urbano que é “Em busca de Curitiba perdida”, em

que o narrador identifica a imagem da cidade como aquela que o aprisionou: “província, cárcere, lar” (TREVISAN, 1999, p. 9).

O termo província se refere à cidade do passado do narrador-personagem, ao desejo do retorno e de se abrigar nesta cidade. Já o vocábulo cárcere se refere à visão da cidade como prisão, o cárcere em que vive a sua alma, e por fim, o termo lar se trata do local onde o vampiro sonha, uma espécie de abrigo, onde guarda suas lembranças. Ao finalizar o conto, o narrador-personagem informa: “esta Curitiba, e não a outra para Inglês ver, com amor eu viajo, viajo, viajo” (TREVISAN, 1999, p. 9). A repetição do termo denota o devaneio pelo qual a personagem passa.

Para Sanches Neto (1998, p. 108), o encarceramento do narrador-personagem ocorre pelo caráter de insulamento da província, de uma Curitiba do passado que se esconde no discurso: “a imagem da ilha, seja ela construção de uma utopia social ou pessoal, traz sempre implícita a ideia de subúrbio”.

A importância do espaço urbano da cidade, segundo Sanches Neto (1998), consiste em Dalton Trevisan desejar a rua como “igual e diferente”, por isso, o papel do *flâneur* reside na transfiguração do vagar pela cidade. Assim, o narrador-personagem não é um simples transeunte, mas é aquele que sente a rua, ligando-a com o seu próprio “eu”. Por isso a ideia de província do vampiro, cárcere do vampiro, de lar do vampiro, tudo lhe pertence.

Na tese *Branco no branco* (uma leitura da obra de Dalton Trevisan), de Waldman (1981), e que, posteriormente, tornou-se o livro *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*, a pesquisadora faz a comparação dele com *Drácula*, de Bram Stoker, para elucidar o vampiro clássico e depois o transpor para esse “vampiro” que mais se parece com um psicopata solto na sociedade e que vive solto pela cidade de Curitiba.

Os estudos de Waldman apontam para a imagem da personagem trevisaniana vinculada ao vampiro. Dalton Trevisan foi considerado pela crítica de jornais e de revistas como o próprio “Vampiro de Curitiba”, dado ao seu caráter recluso e arredo, evitando expor-se. Waldman (1981, p. 8) demonstra na pesquisa que o vampiro na ficção de Dalton Trevisan se encaminha para a trilha do silêncio:

[...] nomeado ou indiciado, o vampiro ocupa lugar de destaque nas narrativas de Dalton Trevisan, erigindo-se como figura privilegiada na indicação da impossibilidade de convívio com o outro, remetendo, portanto, à circunscrição do sujeito nos limites do mesmo que se

reproduz perpetuamente. Ora, a reprodução do mesmo é marca distintiva da obra de Dalton Trevisan. Verifica-se tanto no nível das personagens que se repetem (João e Maria), das situações vividas, das narrativas que retomam o mesmo fio, como também no nível da construção da linguagem onde a voz do narrador e das personagens vão se interpenetrando, forjando a construção de um espaço híbrido a partir do qual o leitor já não distingue quem é que fala.

Para Waldman, o vampiro está ligado ao cafajuste e, como está próximo ao ser humano, perde as suas “asas e a altura”. Dalton Trevisan narra as histórias da província e, por consequência, do próprio país, utilizando-se de uma linguagem ritual, a qual retorna de modo circular, escolhendo sempre histórias semelhantes e “motes” repetidos: “a obra do autor curitibano desenha o itinerário de uma busca incessante. Busca que se faz não por caminhos divergentes e sucessivamente demolidores, mas pela repetição exaustiva de um mesmo mote em voltas infundáveis” (WALDMAN, 1989, p. 2).

“O Vampiro de Curitiba” é o conto inicial do livro. O gênero se confunde entre conto, reportagem, crônica e mesmo prefácio, pois apresenta o conteúdo do livro antecipando-o, oferecendo ao leitor o panorama do *corpus* do restante da antologia, mas revela que há um psicopata anônimo que ataca as mulheres curitibanas, sem lhes permitir resistência, demonstrando a violência sexual, presente da província até a metrópole.

Sanches Neto (1996, p. 29) esclarece que o vampiro, na imagem de Nelsinho, é um obcecado, enlouquecido e atormentado pela sedução que as mulheres exercem sobre ele. Para sua caçada, ele se torna um perseguidor e devorador, mas, com todas essas características, que envolvem a violência sexual, ele é um vampiro que não amedronta:

Diz a lenda que o vampiro é um morto que sai de seu túmulo para sugar o sangue dos vivos. Tendo em vista o livro *O vampiro de Curitiba* (1965), seria correto pensar que o túmulo é a solidão e o sangue, o fugaz orgasmo. A danação deste vampiro é de ordem erótica. Em *Nosferatu*, Herzog doa o ato de sugar uma conotação sexual explícita. É a sedução de Lucy Harker que prende e aniquila o vampiro. Nosso conde Nelsinho não tem um estatuto aterrorizador como os seus parentes, ele está vinculado a uma imagem patética. Funciona, antes de mais nada, como uma paródia da imagem do vampiro veiculado pelo cinema.

De fato, a personagem Nelsinho tem essas características vampirescas, mas também tem outra que o caracteriza dentro da ficção e que faz parte do espaço urbano criado por Dalton Trevisan: a personagem é pobre e marginalizada. Nelsinho não é como o conde Drácula, acumulador de propriedades e bens ao longo dos séculos, ele ora é um funcionário de repartição, ora um advogado, ora um adolescente, ora um trabalhador, ora um desempregado, ora um “vagabundo”.

O narrador-personagem demonstra que, através das características, constrói sua personagem Nelsinho sem condições financeiras. Além disso, o seu charme se reduz a um bigodinho e a uma gravata borboleta; há ausência dos dentes frontais, por isso é considerado um vampiro. E quando conquista a fêmea, esta é semelhante a ele, geralmente, é mulher excluída da sociedade e fragilizada, podendo ser uma empregada doméstica ou de loja, uma moça criada com a avó, uma professora aposentada, uma viúva, uma divorciada ou uma prostituta.

O vampiro das ruas curitibanas se esconde entre a multidão ou se esconde da multidão, não é pego em flagrante delito. Nelsinho é a representação de vários tipos sociais, pode representar o pedófilo, o tarado, o psicopata fracassado, às vezes, um adolescente, outras, um rapaz solteiro. É uma personagem que troca de lugar com a sua vítima e que se sente vítima das cenas a que está exposta para ação, já que, sem conseguir resistir à personagem feminina, acaba por atacá-la.

“O vampiro de Curitiba” é a apresentação da personagem Nelsinho, da sua preferência sexual, do seu comportamento e da cidade de Curitiba. As diversas representações da personagem masculina estão sempre ligadas ao mito vampiresco, o nome da personagem pode ser Nelsinho, João ou tantos outros, mas, nas sequências narrativas, sempre há o gosto de sangue.

Morelli (2007, p. 79) afirma que o conto “O vampiro de Curitiba”, de Dalton Trevisan, refere-se a uma característica da narração pós-moderna, já que o vampiro busca o prazer sexual, tem ânsia pela fêmea e procura resgatar bens machistas que perdeu, ao longo da decadência do patriarcalismo na sociedade:

A narrativa em questão apresenta vários aspectos ligados às tendências literárias do pós-modernismo, a princípio, o conto reclama o mote: a peregrinação urbano-sexual de Nelsinho, ambientalizada em Curitiba. De suas reflexões acerca da figura feminina, obtém-se uma atmosfera libertina e potencialmente individualista. O apelo ao sexo como forma primitiva de consumo é marca pós-moderna do

personagem, com isso, são os desejos minimalistas do herói o que move a própria narrativa.

O caráter paródico no conto de Dalton Trevisan, próprio da literatura pós-moderna, segundo Morelli (2007), está no modo como Nelsinho trata a religião e no diálogo com Deus, para o qual ele suplica a todo o momento e, ainda assim, quer cometer os delitos, retomando o discurso presente na literatura barroca, no sentido de “pecado-desejo-perdão”.

O conto traz a diferença nos lares das famílias curitibanas, entre homens e mulheres jovens: das famílias que guardam um filho vampiro em casa e que têm uma jovem “abrasada”, à espera de um homem que lhe tire a virgindade. Entre o macho, que pode estar adormecido, mas sempre pronto, e a mulher que tem que ser preservada do assédio.

Nelsinho não faz diferença entre as mulheres, todas constam nas suas preferências sexuais, estão presas como ele ao espaço da cidade de Curitiba. A personagem Nelsinho demonstra pertencer a um lugar exclusivo, uma fresta ou janela, de onde observa as passantes e de um local de que pode escolher o tipo de mulher desejada: *a virgem*: “beijo de virgem é mordida de bicho – cabeludo. Você grita vinte e quatro horas e desmaia feliz” (TREVISAN, 1998, p. 9); *as filhas da cidade*: “olhe as filhas da cidade, como elas crescem: não trabalham nem fiam, bem que estão gordinhas” (TREVISAN, 1998, p. 11); *a viúva*: “toda de preto, meia preta, upa lá lá. Órfã ou viúva [...] ela está de preto, a quarentena do nojo” (TREVISAN, 1998, p. 11); *a casada*: “ela vai descer. Colocar-me em posição. Ai, querida, não faça isso: vi tudo. Disfarce, vem o marido, raça de cornudo [...] cedo a casadinha vai às compras. Ah, pintada de ouro, vestida de pluma, pena e arminho” (TREVISAN, 1998, p. 12); *a normalista*: “ali vai uma normalista. Uma das tais disfarçada? Se eu desse com o famoso bordel. Todas de azul e branco – ó mãe do céu! – desfilando com meia preta e liga roxa no salão dos espelhos” (TREVISAN, 1998, p. 12); *a loira*: “tarde demais, já vi a loira: milharal ondulante ao peso das espigas maduras. Oxigenada, a sobancelha preta [...] a loira tonta, abandona-se na mesma hora” (TREVISAN, 1998, p. 13); e *a negra*: “admirando as pirâmides marchadoras de Quéops, Quéfren e Miquerinos, quem se importa com o sangue dos escravos” (TREVISAN, 1998, p. 14).

O narrador-personagem de Curitiba tem a oportunidade de se expressar e mostrar a sua versão dos fatos, o quanto excitado fica ao ver uma mulher. Todavia, em determinado ponto da história, sucumbe em pensamentos homossexuais, quando fala do marido que arranja jovens para a esposa: “no fundo, herói de bons sentimentos. Aquele tipo do bar aconteceu com ele. Esse aí um dos tais? [...] alguns preferem é o rapaz, seria capaz de? Deus me livre, beijar outro homem, ainda mais de bigode e catinga de cigarro?” (TREVISAN, 1998, p. 12). Repudia o pensamento e pretende deixar claro qual é sua preferência sexual.

O comportamento sexual de Nelsinho é a metáfora da cidade de Curitiba na ficção trevisaniana, uma cidade ficcional que se mostra violenta, de ataques contra as mulheres, de perversão sexual, de maníacos e estupradores. Para Santana (2012, p. 17),

Ele é um vampiro despudorado, um ‘sugador’ de fêmeas no sentido erótico da palavra. Um herói com sua tara, que logo na primeira parte do livro revela a sua maldição: ele ama as fêmeas, pois é louco por elas. Uma verdadeira obcecação. Assim, as mulheres servem como elementos aglutinadores das histórias do livro. E o próprio Nelsinho é quem se revela ao leitor ao mencionar a sua tara descomunal. Atormentado pelo desejo carnal, o herói se dilacera em sua busca constante.

Um problema que leva Nelsinho a esse comportamento é a falta de alguém ou de algo capaz de lhe frear os impulsos sexuais, a lei, por exemplo. Segundo Santana (2012, p. 18), “Nelsinho, o personagem principal do livro, não renuncia à gratificação imediata de seus impulsos libidinais, uma vez que nenhuma autoridade externa lhe é imposta e, assim, ele se vê sempre entregue ao princípio de prazer”. Não se apresentam na narrativa as autoridades policiais, delegados ou mesmo a população para “linchar o vampiro”, como o próprio Trevisan já escreveu em outro conto, “Lincha tarado”, mas só faz menção de acender as luzes do cinema, para que a personagem guarde as próprias mãos.

Santana (2012, p. 20) considera que a personagem Nelsinho tem ausência de regras morais: “Nelsinho representa a falta do dever e da moral, a falta de compromisso com qualquer princípio ou regra, a procura do prazer absoluto sem preocupar-se com qualquer coisa que esteja dentro do universo que o cerca”. A necessidade de regra moral é a essência da vida em sociedade, porque disso

depende a não invasão da vida alheia, respeitando o direito e o espaço do outro dentro da própria cidade, o que, para a personagem, não apresenta importância.

Nelsinho, ao mesmo tempo, deseja as mulheres, mas também as repudia: “eu vos desprezo”, oferece-lhes vários adjetivos pejorativos: “desgraçada”; “maldita feiticeira”; “cadelinha”; “lascivas”; “furiosa”; “solteirona”; “oxigenada”; “tonta”; “égua”, entre outros.

Nesse conto há uma semelhança de espaço/ambiente com a Idade Média, marcada pelos resquícios de memória do narrador, por tantos descendentes europeus, tornando natural uma divisão entre a mulher/personagem, vista como santa/prostituta/bruxa, em uma demonização dessa sedutora nos delírios do vampiro: “maldita feiticeira, queimá-la viva, em fogo lento [...] bom seria pendurá-la cabeça para baixo, esvaída em sangue” (TREVISAN, 1998, p. 10-13).

O pensamento de Nelsinho sobre elas mostra uma mente doentia e sádica que busca o prazer por meio do sofrimento da vítima, buscando imaginar ambientes ou objetos internos que possam provocar tortura: “queimá-la viva”; “pendurá-la”; “ser a liga roxa que aperta a coxa”; “o sapato que machuca o pé” (TREVISAN, 1998, p. 11); “rasgando com os dentes” (TREVISAN, 1998, p. 12).

A personagem Nelsinho usa várias estratégias para responsabilizar a vítima, perdido nos próprios pensamentos de psicopata, desejando as vítimas sexualmente, imaginando, nos seus devaneios de sedutor fracassado, como poderia investir contra elas: “é uma que molha o lábio com a ponta da língua para ficar mais excitante [...] não é justo para um pecador como eu [...] morro só de olhar para ela” (TREVISAN, 1998, p. 9). Para ele a mulher é culpada, até pelo seu olhar lascivo: “encostar bem devagar na safadinha [...] quieto no meu canto, ela que começou” (TREVISAN, 1998, p. 10); “se não quer por que mostra em vez de esconder” (TREVISAN, 1998, p. 12); “não me engana, a safadinha [...] tarde demais, já vi a loira” (TREVISAN, 1998, p. 13).

O comportamento dele chega a ser extremo, ao se comparar ao vampiro, o “sangue grita”, o desejo pela mulher que perderá a virgindade, o ataque do vampiro e todas as palavras utilizadas no conto que sugerem a união entre *eros*, *tanatos* e o poder do macho sobre a fêmea.

A imagem do demoníaco cristão, apregoada desde a Idade Média, consta entre as descrições que ele faz sobre si mesmo. As idades apresentadas no conto do jovem ao velho consolidam na cabeça do vampiro a mulher como fonte e

tentação: “por que Deus fez da mulher o suspiro do moço e o sumidouro do velho?” (TREVISAN, 1998, p. 9); “aqui jaz Nelsinho o que se finou de ataque” (TREVISAN, 1998, p. 10); “não faça isso, querida, entro em levitação: a força dos vinte anos” (TREVISAN, 1998, p. 12); “conte um, dois, três e, ao abri-lo, ancião de barba branca”; “meu Deus, fique velho depressa” (TREVISAN, 1998, p. 12); “não sou bonito, mas sou simpático [...] uma vergonha na minha idade” (TREVISAN, 1998, p. 13).

O narrador-personagem faz alusão às filosofias gregas, epicurista/estoicista, em que o mundo acaba após a morte e se tem que viver o momento presente, *carpe diem*, demonstrando o seu conhecimento, acrescentando-se, a isso, a própria experiência do vampiro que atravessa séculos e séculos, questionando as jovens de família: “perdoe a indiscrição, querida, deixa o recheio do sonho para as formigas?” (TREVISAN, 1998, p. 10).

Os sentidos aguçados do vampiro mostram que ele está pronto para a caçada na cidade, com a visão precisa, com a audição apurada, com o tato detalhado, com o sexto sentido minucioso ao imaginar coisas e prever situações. A visão do vampiro sobre as fêmeas consiste em debruçar sobre elas todo o desejo sexual. O ponto de vista do narrador-personagem se mostra como um *voyeur*, como se as olhasse por uma fresta: “[...] veja, a boquinha dela [...] ai, eu morro só de olhar” (TREVISAN, 1998, p. 9); “fecho os olhos e me derreto de gozo [...] muito sofredor ver moça bonita” (TREVISAN, 1998, p. 10); “olhe as filhas da cidade [...] não olhe, infeliz! Não olhe que você está perdido [...] o véu esconde as espinhas [...] veja, parou um carro [...] eu vi tudo” (TREVISAN, 1998, p. 11); “olhe, suspenso nove centímetros do chão [...] feche o olho” (TREVISAN, 1998, p. 12); “não olhe agora [...] no braço não sente a baba do meu olho?” (TREVISAN, 1998, p. 13).

Para concluir o conto, uma passagem parecida com a de Édipo Rei furando os próprios olhos, em virtude da tragédia de ter se casado com a própria mãe: “se o cego não vê a fumaça e não fuma, ó Deus, enterra-me no olho a tua agulha de fogo” (TREVISAN, 1998, p. 14).

Além do intertexto com *Édipo Rei*, há semelhança com o gênio da história infantil da madrasta da Branca-de-neve, e com o Drácula do Bram Stoker, pelo fato do vampiro não ser focalizado no espelho. O vampiro curitibano não tem a imagem no espelho, mas tem o gênio: “gênio do espelho, existe em Curitiba alguém mais aflito que eu?” (TREVISAN, 1998, p. 11). O questionamento do vampiro ao gênio do

espelho é quanto à sua supremacia, à violência, ao poder que exerce sobre a cidade.

Dalton usa o imperativo para chamar a atenção do leitor em alguns casos. Em contraposição com o olhar do vampiro está o olhar delas que sugere necessidade de fuga: “não me enxergou”; “olha através de mim”; “olhos velados que suplicam e fogem ao surpreender no óculo o lampejo do crime?” (TREVISAN, 1998, p. 10). O medo da vítima é certo, quando percebe a intenção dele, Nelsinho não conquista a fêmea, ele força uma relação que não existe.

A audição apurada revela um vampiro atento ao movimento do corpo feminino, a sua concentração em busca do objeto sexual, reforçado pelo horário noturno, por causa do silêncio no ambiente, permite-lhe sensações vampírescas, com o instinto da caça aguçado, pronto para o abate, após as tentativas de jogar o seu olhar sobre todas as mulheres curitibanas, finalmente escolhe a vítima, confidenciando ao leitor: “ouça o risco da unha na meia” (TREVISAN, 1998, p. 11).

O tato é expresso no conto, às vezes pela imaginação, por sensações do toque, pela presença de animais e insetos próprios da cidade:

[...] se fosse me chegando [...] encostasse bem devagar [...] eis uma borboleta acima da minha cabecinha doida [...] sou eu nuvem ou folha seca ao vento? [...] hei de chupar a carótida de uma por uma [...] enxugo meus conhaques [...] morda a língua [...] um beijinho só. Mais um, mais um. Outro mais. Não vai doer, se doeu eu caia duro a seus pés [...] a quantas afugentei com gesto precipitado (TREVISAN, 1998, p. 10);

[...] o que sou – oco de pau podre, onde floresce aranha, cobra, escorpião [...] que me arranhasse o corpo inteiro (TREVISAN, 1998, p. 11);

[...] carregar vidro de sanguessugas e, na hora do perigo, pregá-las na nuca? (TREVISAN, 1998, p. 14);

[...] em troca da última fêmea pulo no braseiro – os pés em carne viva (TREVISAN, 1998, p. 14).

O olfato é menos relevante na narração, embora seja importante para a compreensão de como o vampiro sente a vítima, mas há um distanciamento corporal dele para com ela no conto. Neste há apenas a observação da cidade, um método estratégico para o ataque nos outros contos da mesma antologia. Como exemplo de olfato: “suspiro do moço” (TREVISAN, 1998, p. 9); “não sinta o gosto de sangue”

(refletindo-se que seja pelo cheiro de sangue) (TREVISAN, 1998, p. 10); “abana-se com leque recendendo a valeriana” (TREVISAN, 1998, p. 11); “catinga de cigarro” (TREVISAN, 1998, p. 12).

Estas sensações só têm importância ao falarmos do espaço literário da cidade quando o que está em pauta são o vampiro e o modo como ele sente a vítima na cidade e passa pela metamorfose, constrói a si próprio, como no caso acima; após verificar as mulheres e seus comportamentos, ele precisa esconder a mão, que revela o lobisomem que há nele, o contexto da cidade transforma e amaldiçoa constantemente Nelsinho.

O sexto sentido é outra sensação aguçada do vampiro, que está atento aos mínimos detalhes da vítima: “imagine então se. Não imagine, arara bêbada” (TREVISAN, 1998, p. 9); “ser esmagado pela dona do pezinho e morrer gemendo. Como um gato” (TREVISAN, 1998, p. 11); “entro em levitação [...] suspenso nove centímetros do chão” (TREVISAN, 1998, p. 12); “imagine o susto, a vergonha fingida, as horas de delírio na alcova – à palavra alcova um nó na garganta” (TREVISAN, 1998, p. 13). A alcova é importante cena do conto, porque se refere ao local de intimidade sexual, onde provavelmente a personagem tem os encontros amorosos.

Dos sentidos mencionados, ainda que o sexto sentido seja o menos mencionado, é o mais enfatizado pela narração. É por este que se fazem os outros sentidos do “ser vampiro”, principalmente pela visão. A criação do espaço urbano de Dalton Trevisan se constrói pelas ações descritas imaginariamente pela reflexão do “vampiro” sobre a cidade de Curitiba. O olhar que tudo vê lembra o dos predadores, como águia, falcão, harpia, gavião, morcego.

De acordo com o que é descrito no conto, os instintos do vampiro Nelsinho são bem semelhantes ao do morcego<sup>6</sup>, visão biosonar, que lhe permite por ondas ultrassônicas (nariz e boca) perceber o entorno e muitos o consideram cego, mas ele tem ótima visão. Outras semelhanças se dão pela alimentação do morcego, que é citada no conto, podemos observar que alguns deles podem fazer referência com o órgão

---

<sup>6</sup> “O morcego é um animal mamífero que possui a capacidade de voar; alimenta-se, principalmente, de frutas, insetos, sangue de animais (poucas espécies hematófagas), peixes, néctar e pólen; ao voar a noite, utiliza um sistema de localização conhecido como biosonar (emissão de ondas ultrassônicas através das narinas ou boca) algumas espécies se orientam através dos ecos. Embora possua este recurso, apresenta visão de boa qualidade” (Disponível em: <<http://www.todabiologia.com/zoologia/morcego.htm>>).

reprodutor feminino: cantárida<sup>7</sup>, bicho cabeludo, borboleta, formiga, aranha, mosca, pulga, como também, folha seca, oco de pau podre, valeriana, mel, sangue e etc.

Mas um instinto interfere no outro e cria o poder nesse vampiro curitibano que é um pouco distante do europeu em poder e em riqueza. Nelsinho é bem brasileiro, é um marginal próximo do psicopata, vive a solidão, buscando nas fêmeas da cidade o prazer próximo e temporário, abatendo a vítima em algum quarto, canto, casa, beco ou bosque.

O narrador-personagem apresenta a crença em uma falsa moral cristã, tudo o que ele pronuncia é em proveito próprio, e, na tentativa de se livrar do desejo sexual exagerado, joga a culpa na vítima, “ela que começou”, ao retomar a parte de Gênesis, da mulher como aquela que foi tentada pelo demônio, por meio da serpente, encontra a argumentação necessária: “Deus fez da mulher [...] não é justo para um pecador como eu” (p. 9); também recaem sobre a imagem de pensamentos da Idade Média: “maldita feiticeira [...] um anjo pode dizer amém” (p. 10); Nelsinho se disfarça de religioso: “um pobre cristão” (p. 11); “o véu esconde” (p. 11); “Deus me livre, beijar outro homem” (p. 12); “tem piedade, senhor, são tantas” (p. 12); “ó mãe do céu!” (p. 12); “Meu Deus, fique velho depressa” (p. 12); “meu padrinho” (p. 12); “viuvinha de sétimo dia” (p. 12); “virgem abrasada no quarto” (p. 13); “três ladainhas” (TREVISAN, 1998, p. 13). Mas todas as palavras escritas no universo trevisaniano só confirmam a ansiedade que se instala em Nelsinho, o desespero de uma personagem “tarada”, procurando a vítima ideal, que está guardada no espaço doméstico e que terá, inevitavelmente, a surpresa do predador, no seu quarto.

Há quem o considere a própria vítima da situação ou da condição de “danação do vampiro”, a que está sujeito: “Curiosamente, ele, o vampiro de Curitiba, nada mais é que vítima de seus desejos mudando assim seu lugar de vampiro para o lugar de vítima do vampiro” (MÂQUEA, 1999, p. 13). Danação eterna pela cidade de Curitiba, a que está sujeito, que é mais vítima do que agressor, preso à cidade e à maldição do vampiro.

---

<sup>7</sup> Cantárida sf 1 Inseto coleóptero heterômero de cor verde-brilhante [...], comum no Sul da Europa. 2 Farm Preparação de cantáridas secas, aplicada externamente como rubefaciente e vesicante poderoso; esquentária. Tomada em doses moderadas, é diurética e estimulante dos órgãos urinários e reprodutores, porém altamente venenosa em doses grandes. Var: cantáride. C.-do-Brasil: besouro da família dos Melóideos (*Epicauta atomaria*), praga de diversas plantas cultivadas. <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=cant%E1rida>>.

Porém, confirma-se que ele não é santo, pelas próprias palavras do narrador-personagem, semanticamente, com forte inclinação ao demoníaco que afeta a personagem, iniciando pelo título “O Vampiro de Curitiba”, seguido por lobisomem, que é uma vertente do vampiro e ainda outras: “piedade não tem no coração negro de ameixa” (p. 10); “dorme um vampiro” (p. 10); “enraivece o vampiro” (p. 12); “linchado como tarado” (p. 12); “luxúria. Ah, eu bode imundo e chifrudo” (p. 13); “danação dos vinte anos” (p. 14); “cão sarnento atormentado” (TREVISAN, 1998, p. 14).

A situação descrita caracteriza o porquê de Nelsinho ser alguém atormentado pelo erotismo, o vínculo da personagem com o mito do vampiro, causando medo nas mulheres curitibanas: “o herói e sua tara, que na primeira parte revela a sua maldição: é obcecado por fêmeas, servem como elemento aglutinador [...] o próprio personagem que se revela ao leitor ao revelar sua tara. Atormentado pelo desejo carnal, o herói se dilacera na busca constante do outro” (MARCHI, 2003, p. 85).

Nelsinho é representativo da voz excluída dos maníacos sexuais, da própria Curitiba, é a voz de alguém que a sociedade não quer ouvir. Para Carvalho (2009, p. 67), que pesquisou a personagem Nelsinho e o envolvimento do autor Dalton Trevisan no uso de máscara, pelo perfil do *duplo*, categorizado por Jung, a perspectiva da criação e criatura é falar dos marginalizados:

Em seus textos encontramos uma profunda reflexão sobre a condição humana no que se refere aos conflitos do homem consigo mesmo. A nosso ver Dalton Trevisan parece ter se inspirado em pessoas reais do cotidiano curitibano, em especial aqueles marginalizados pela classe social conservadora.

A personagem Nelsinho, da perspectiva do capitalismo, é desprovida de dinheiro, de boa posição social, porém almeja o que os outros têm. Se a mídia apresenta a mulher bonita como prêmio, como objeto de consumo, ele também a deseja para satisfazer o seu prazer sexual masculino. Ele vive de aventuras, quase sempre no abate da vítima, é um predador em potencial, isto é, investiga, perscruta, observa, persegue, questiona e ataca. Não aceita a negativa da mulher, ele insiste até que consiga, nem que para isso a vítima seja forçada ao sexo com ele.

Nelsinho está nos limites da cidade, seja pelo insulamento, segredos, labirinto, clausura ou mito vampiresco, pois o vampiro, para sair do local de origem, precisa levar consigo a terra à qual pertence, por isso não consegue se distanciar se a terra não for levada consigo, o que o faz se fixar no local. Conta a lenda antiga que Drácula seria o

Vlad Tepes, da Valáquia, lutador da Ordem dos Dragões nas cruzadas contra os Turcos Otomanos e que perdera sua amada Elizabeth. A partir disto, ele amaldiçoa a lei divina que leva a vida da amada, tornando-se um não morto, aquele que vagará pela terra sem encontrar destino, sem envelhecer ou rejuvenescer, desejando apenas o reencontro com o seu amor. Os caçadores de Drácula procuraram pistas nas quarenta e cinco caixas de terra. O vampiro havia espalhado a terra dele entre Carfax e Picadilly. Van Helsing após o relato do Sr. Renfield sobre o conde, fica preocupado em encontrar o vampiro: “Van Helsing pôs-se de pé [...] – Ele está aqui e sabemos o que quer. Talvez não seja tarde demais. Vamos nos armar, como a noite passada, mas não podemos perder tempo, nem um instante” (STOKER, 2002, p. 102).

A teoria de Bachelard (1988) comenta que é preciso compreender como as personagens se enraízam no espaço literário, e podemos depreender que é possível a clausura de Nelsinho na cidade pela sua condição de personagem amaldiçoada como vampiro.

Assim, fica difícil a trajetória de Nelsinho por outros ambientes, as histórias se restringem aos limites de Curitiba e à sua noite, que passa a ser o seu labirinto particular, um espaço delimitado, sendo oprimido pelo espaço e opressor de suas vítimas. Todavia, a personagem escolhe, principalmente, os espaços urbanos domésticos, em que o abate da fêmea é facilitado pelos cômodos das casas, locais em que a vítima é encurralada pelo agressor.

Nelsinho está enclausurado nesta cidade, vivendo à margem procurando encurralar suas vítimas em espaços fechados, locais para intimidade do sexo. A casa, ao invés do recinto sagrado do lar, é para a personagem um ambiente de ataques e de perversões. A cidade é a sua glória, onde encontra suas vítimas potenciais, e a sua perdição, local que está condenado à danação.

### 3.1.3 “Debaixo da ponte preta”: discurso de crime hediondo

Enquanto isso, os anjos se ocupam  
De outros detalhes, menos difíceis,  
Do mundo de Deus.

Manuel Bandeira (1970, p. 418).

A história de “Debaixo da Ponte Preta” se passa toda dentro de uma possível delegacia, em que são tomados depoimentos de todos os participantes (menos o do

tal de Antônio, que não aparece para depor) de abuso sexual contra a menor Ritinha da Luz, de 16 anos, que fora levada até o local por Leocádio, que era guarda-civil e foi quem ajudara a adolescente, quando a viu machucada, chorando, com “frio e dor”.

O espaço interno da possível delegacia surge como espanto para aqueles que foram chamados para depor, porque, na mente deles, tratava-se de uma festinha, além disso, achavam-se acima do bem e do mal, pela cor de suas peles e olhos claros, e somente um deles, Miguel, era de descendência africana. A história é recontada por eles e pelo ponto de vista do escrivão que, ao registrar o depoimento dos participantes do crime hediondo, deixa entrever o grau de autoria de cada participante do ato. Passemos aos fatos como são descritos no conto.

Na violência descrita no conto se incluem personagens do quartel que deveriam auxiliar os civis e manter a ordem, mas participam da crueldade contra a adolescente Ritinha, de 16 anos. Nelsinho, personagem recorrente em Dalton Trevisan, tem participação secundária no fato, mas a história revela como um maníaco sexual iniciou sua experiência, assediado pela situação da violência urbana, incentivado pela brutalidade do ato, juntando-se aos outros para cometer o crime. O crime é executado num ambiente interno da cidade, bem debaixo da Ponte Preta, local em que obrigaram a vítima a desviar o caminho da casa da irmã dela e que, coincidentemente, era o espaço do quartel.

Nelsinho, aos 13 anos, participa da crueldade contra a adolescente, porque, ao caminhar e conversar com o primo, avistou o estupro que já acontecia e viu nisso uma oportunidade para também se aproveitar de Ritinha: “ele chegou-se meio desconfiado. Depois do paisano, a vez dos três soldados e, afinal, a de Nelsinho, seguido de Antônio” (TREVISAN, 1998, p. 77).

Nelsinho faz parte de um coletivo de personagens que pensam no prazer individual e que o outro é apenas o outro, não tem importância, não há respeito, não há regras, não há sentimento de se colocar no lugar do outro. Nem mesmo dentro do quartel a adolescente pode ser protegida. É somente na delegacia que o crime é elucidado, mas não há o registro de punição aos estupradores, o que demonstra o quanto é cruel a violência contra a adolescente, pobre, mulher e negra.

Em Debaixo da Ponte Preta, do contista paranaense Dalton Trevisan, o intertexto não é um texto específico, mas um, por assim dizer, tipo

de texto específico, o *relato jurídico-policia* (chamado, também, de *boletim de ocorrência*) [...] hipótese de que Debaixo da Ponte Preta desloca elementos inerentes ao relato jurídico-policia (a *vontade de verdade* e os interesses dos depoentes), algumas considerações sobre este, mais precisamente, sobre seu possível funcionamento semiótico, devem preceder uma reflexão sobre aquele (SILVA, 2002, p. 275).

Para Silva (2002), é necessário entendermos os aspectos semióticos para encontrarmos a verdade no conto por meio da reconstituição do discurso, pois este se apresenta com informações embaralhadas, tentando falsear a verdade.

O conto apresentado por Dalton Trevisan, nos diversos depoimentos que há, mostra o episódio urbano, de extrema crueldade, com violência sexual. Uma agressão em que a adolescente é espancada e violentada por civis e soldados do quartel, os quais se unem debaixo da ponte para cometer o crime. A menina de 16 anos, negra é vítima de estupro coletivo. Ela foi “agarrada, arrastada e derrubada, a cabeça coberta” (TREVISAN, 1998, p. 77); “arrastada pelo chão, **fortes dores nos seios e nas partes**” (TREVISAN, 1998, p. 77); “no corpo além de muitas **feridas**”; “violada”; “**barbaramente espancada**” (TREVISAN, 1998, p. 77); “arrastaram a negrinha onde **os gritos não fossem ouvidos**” (TREVISAN, 1998, p. 78); “*tem de conhecer homem senão te mato*” (TREVISAN, 1998, p. 81); “abandonada”; “**largada bastante ferida no seio e nas partes**” (TREVISAN, 1998, p. 81); “**queixosa de frio e dor**” (TREVISAN, 1998, p. 81) (Grifos nossos).

Ironicamente, Nelsinho, pela voz emprestada ao escrivão “se confessa contrariado”, argumenta sobre a sua pouca idade e o comprometimento de seu futuro, mas se permitiu envolver na trama a ponto de também praticar violência sexual contra a adolescente, seguindo impulsos sexuais primitivos, aproveitando-se dela.

São sete nomes que surgem como estupradores na história: Miguel de Tal, Nelsinho de Tal, Antônio, Alfredo de Tal (soldado do quartel, 20 anos), Durval de Tal (soldado do quartel, 19 anos), Pereira, Sílvio de Tal. Sem mencionar o soldado Euzébio que havia tirado a virgindade dela: “deflorada havia um mês por um soldado loiro de nome Euzébio” (TREVISAN, 1998, p. 80).

Tanto Durval (fala de si mesmo) quanto Pereira (fala de Alfredo) declaram que foi da cor dos seus cabelos loiros e olhos azuis que a moça gostou e foi com eles, por vontade própria. O discurso entra em contradição.

No depoimento de Durval, pela voz do escrivão: “apareceu uma fulana, com quem foi para o mato, a menina gostou do seu cabelo loiro e olho azul” (TREVISAN, 1998, p. 78). Durval tem delírios de grandeza de raça superior, demonstrando ser naturalmente sedutor, pela supremacia do tom de sua pele e cor dos olhos, assim a adolescente se submeteria a ele por vontade própria, porque ela era de descendência africana. Ao se referir ao outro participante do estupro coletivo, Miguel, opta por reduzi-lo moralmente, em consequência das características físicas deste: “surgiu um cidadão de maus bofes que, intitulado-se guardião da estrada de ferro, demonstrou grande interesse em participar da festinha, para desgosto da menina, que não se agradou do seu nariz chato, bigode ralo, dente estragado” (TREVISAN, 1998, p. 78). Desse modo, Durval e os outros se livrariam da acusação e somente Miguel seria preso.

O discurso perde a veracidade no depoimento de Pereira, por entrar em contradição com o de Durval, demonstrando que ambos só queriam se safar do caso. Pereira afirma pela voz do escrivão que Ritinha saiu com Alfredo, porque este era loiro: “*que morena linda. A qual parou e perguntou o que havia dito. Começaram a conversar, Alfredo a convidou para dormirem juntos. Ela respondeu: este loiro tem tempo. Não ia dormir com ninguém, mas podia acompanhá-la. Alfredo saiu com ela, seguidos a distância pelos outros*” (TREVISAN, 1998, p. 79).

Pereira, assim como Durval, tenta transferir a acusação do crime de estupro para Miguel, por motivo da cor da pele deste. Em seu depoimento, o escrivão registra: “saíam do campinho, chegou o guarda da estrada: *já que foi com os praças tem de ir comigo. A mocinha acudiu: olha o azar e sai, fedor*” (TREVISAN, 1998, p. 79). Pereira, estrategicamente, também complementa que Ritinha não quis ir com o negro: “o morenã enfarruscado insistiu em desfrutar da menina, sendo repelido. Foi derrubada na grama. O tipo afogou-lhe o pescoço, ela chorava e se descabelava de gritar” (TREVISAN, 1998, p. 79).

A argumentação de Durval e de Pereira é desmontada pela ação errada que eles praticaram, pelo depoimento de Alfredo: “prestes a partirem, um indivíduo se apresentou como guardião da estrada e, em troca do silêncio, exigiu que segurassem a moça” (TREVISAN, 1998, p. 78). Se o ato que eles estivessem cometendo contra Ritinha fosse por vontade dela, por que haveria necessidade de “troca de silêncio” e eles ainda aceitariam ajudá-lo a sufocar a moça e segurá-la

para o guardião da estrada? O que podemos observar é que Ritinha foi extremamente castigada, humilhada e violentada por todos eles.

O conto apresenta uma linguagem própria do ambiente policial da cidade grande, com um problema gravíssimo: trata-se de um crime hediondo contra uma jovem negra. A narrativa traz vários pontos de vista divergentes para o mesmo fato. No plano discursivo, o conto apresenta uma plasticidade da linguagem superior aos outros contos do escritor, resultante da polifonia, de forma que se modifica o ângulo da história, cada personagem explica o seu ponto de vista, porém nenhuma delas dá conta de confirmar exatamente a veracidade dos fatos.

A personagem Sílvio, menor, 15 anos, que é primo de Nelsinho, relata com referência aos soldados: “um deles a convidou para ir a um quarto, ela respondeu que no campinho era melhor” (TREVISAN, 1998, p. 79).

Na voz de Miguel, pelo registro do escrivão: “sentiu um tremendo desejo de praticar o ato. Aproximou-se do grupo e, auxiliado pelos soldados, agarrou a desconhecida, retirando-lhe a roupa e com ela mantendo relação, embora à força” (TREVISAN, 1998, p. 77).

Na voz do narrador, a personagem Miguel diz: “deu com três soldados e uma vagabunda, que com eles mantinha relação. Sentiu grande vontade de participar da brincadeira” (TREVISAN, 1998, p. 80). Mas não teria conseguido consumir o ato, porque ficara nervoso. Ele teria sido o quinto a tentar se aproveitar da adolescente. Miguel aparentemente não teria cometido o delito por ter disfunção erétil, no entanto, os soldados querem que ele assuma o crime, sozinho.

Miguel é o único entre os que participaram do estupro coletivo que tenta solucionar a situação, casando-se com a adolescente, embora seja casado e os demais envolvidos no caso sejam solteiros, como os três ou quatro soldados.

A última versão na qual reaparece o narrador que retoma a voz da vítima Ritinha: “não sabia quem lhe havia feito mal, um dos soldados lhe enfiou a túnica na cabeça” (TREVISAN, 1998, p. 80). Miguel no depoimento dissera que ele “tapou-lhe o rosto com o casaco de folguista” (TREVISAN, 1998, p. 77). Ritinha também não consegue apontar quem lhe havia feito mal. O garoto José é quem nomeia e aponta os envolvidos no estupro coletivo, porque os soldados só receberam a intimação para comparecer à delegacia no outro dia.

O narrador comenta que a personagem Ritinha teve uma morte na família, teria perdido o pai nos últimos 15 dias, devido a um tumor na barriga, e sua

profissão era de babá e que teria comprado, da patroa, dois vestidos velhos e um calçado que foram descontados no salário.

Ritinha se encaminhava para a casa da irmã, quando foi abordada pelos soldados que serviam ao Exército. O narrador menciona que ela não pediu dinheiro a eles, sendo obrigada pelo “guardião da estrada” a pular o muro porque “na estrada de ferro era proibido passar” (TREVISAN, 1998, p. 80). Fora estuprada por sete homens, entre os quais o único que não apresenta a versão dos fatos e o depoimento na delegacia é Antônio, mencionado por Nelsinho. Um ponto de interrogação: Quem seria Antônio? Alguém de maior patente do quartel e que não fora chamado para depor, provavelmente.

É pelo depoimento de Nelsinho que a história passa a fazer sentido: “depois do paisano, a vez dos três soldados e, afinal, a de Nelsinho, seguido de Antônio” (TREVISAN, 1998, p. 77). Nas declarações feitas pelo narrador nos últimos cinco parágrafos a história se refaz, sem a interferência das outras vozes, permitindo o conhecimento dos fatos pela versão da adolescente. Mostram a fragilidade e a exposição da menina Ritinha e de outras ao passarem pelo mesmo local. Ritinha fora a vítima deles, mas poderia ter sido outra qualquer, porque parece ser um costume a espera por mulheres no local, na descrição de Durval: “achava-se com dois amigos perto da Ponte Preta, onde esperava alguma mulher, para com ela passar a noite” (TREVISAN, 1998, p. 78).

O crime parece ter sido premeditado, primeiro, pela relação de Ritinha com o soldado Euzébio. Segundo, pela ordem do “guardião da estrada”, pois, demonstrando a maldade e a intenção da prática criminosa, Miguel aborda a menina: “chegou o guardião e disse que pulasse o muro, na estrada de ferro era proibido passar. Ritinha saltou o muro e, atrás dela os quatro homens, logo seis ou sete” (TREVISAN, 1998, p. 80).

De todas as ações, as mais cruéis são as dos soldados, visto que Ritinha sofre uma emboscada. Tudo o que acontecera pode ter sido planejado por eles, inclusive com o auxílio de Miguel. A personagem estava no lugar errado na hora errada: “Durval de Tal, dezenove anos, solteiro, soldado, achava-se com dois amigos perto da Ponte Preta, onde esperava alguma mulher, para com ela passar a noite” (TREVISAN, 1998, p. 78). A covardia dos soldados está presente em todos os depoimentos dos que participaram da perversidade, eles foram responsáveis pela escolha e pela imobilização da vítima:

Miguel: ‘auxiliado pelos soldados’ (TREVISAN, 1998, p. 77); **‘os soldados taparam a boca da menina a fim de abafar os gritos’**(TREVISAN, 1998, p. 80);

Nelsinho: ‘deparou três soldados e um paisano atacando uma negrinha’ (TREVISAN, 1998, p. 77);

Durval: **‘abordou a menina’** que ‘gostou do seu cabelo loiro e olho azul’ (TREVISAN, 1998, p. 78);

Alfredo: **‘a convidou para dormirem juntos [...] Alfredo saiu com ela,** seguidos a distância pelos outros’ (TREVISAN, 1998, p. 79);

Pereira: ‘seguiram o companheiro e, um depois do outro, desfrutaram a rapariga [...] **então a arrastaram para lugar escondido,** onde ninguém escutasse os gritos’ (TREVISAN, 1998, p. 80);

Nelsinho e Sílvio: ‘chegaram dois rapazes, um deles de treze anos e **ajudados por todos,** se aproveitaram da negrinha’ (TREVISAN, 1998, p. 78);

Sílvio: ‘viu quando a menina passou por ali. **Os soldados disseram algumas gracinhas’** (TREVISAN, 1998, p. 79);

Ritinha: ‘um dos soldados lhe enfiou a túnica na cabeça [...] **Deflorada havia um mês por um soldado loiro de nome Euzébio [...] ela não pediu dinheiro aos três soldados [...]** um deles muito simpático, cabelo loiro’ (TREVISAN, 1998, p. 80) (Grifos nossos).

Nos trechos destacados se manteve a cronologia dos fatos, bem como se procurou elucidá-los, tentando-se verificar, dentre os depoimentos, aqueles que mais se aproximavam da verossimilhança. Nos discursos, notamos muitas mentiras. Analisando o que era comum entre essas vozes, chegamos a um consenso sobre os mentores intelectuais – os soldados – e que os demais participaram, Miguel, Nelsinho e Sílvio.

O narrador trevisaniano demonstra, por fatos, a crueldade do crime, na cidade de Curitiba. O Quartel fica próximo ao Shopping Estação. Esse conto é tipicamente urbano, visto que as páginas policiais dos jornais trazem situações semelhantes desse tipo de crime hediondo. Estudando as histórias de Curitiba, percebemos que nelas consta que se trata de uma história verídica que teria acontecido logo após a inauguração da “Ponte Preta”, em 1944. Atualmente, a ponte foi tombada como patrimônio histórico. Segundo Mauri König (2008, s/p),

[...] o conto ‘Debaixo da Ponte Preta’ narra as diferentes versões do estupro de Ritinha ocorrido sob a ponte inaugurada em 1944, com

estrutura metálica importada dos Estados Unidos e pintada de preto. Desativada nos anos 70, foi tombada como patrimônio cultural do estado em 1976.

A elucidação dos fatos se encontra entre as declarações de Ritinha e do próprio narrador ao final do conto, em que Ritinha depõe dizendo que quis fugir, mas foi derrubada:

Ritinha começou a gritar e quis correr, foi agarrada pela perna. / Os tais a derrubaram do outro lado do muro. Fizeram o que bem quiseram, largada bastante ferida no seio e nas partes, até que o guarda-civil a encontrou, queixosa de frio e dor. / O guarda-civil Leocádio, ao passar debaixo da Ponte Preta, viu uma negrinha chorando (TREVISAN, 1998, p. 81).

O momento da narrativa de maior estranhamento é marcado pela abordagem dos soldados contra a menina, pois o coletivo urbano confia nas autoridades policiais, já que são estas a *priori* que fazem a defesa da sociedade. Os soldados do quartel, da época de ditadura militar da era Vargas, são os que interrompem o trajeto da adolescente negra e pobre, auxiliados pelo “guardião da estrada de ferro”, Miguel.

Quanto à Ritinha, ela não era prostituta, trabalhava como babá em casa de família e havia perdido o pai 15 dias antes do segundo estupro, quando estava indo visitar a irmã, Julieta, que morava atrás da ponte. O guarda-civil, Leocádio, pode ser o outro guarda que estava em serviço na estrada, porque Miguel “largou o serviço às dez e meia” (TREVISAN, 1998, p. 77). Quando Miguel dá a ordem para a menina pular do outro lado do muro, por ser proibida a passagem, ele não estava em horário de serviço.

O desfecho apresenta Leocádio e o menino José como os dois heróis que resgatam a adolescente e a encaminham até a delegacia. Dalton Trevisan marca, na história, a participação do guarda da cidade de Curitiba para efetivar a prisão dos meliantes, e, na versão deles, o estupro coletivo era “uma brincadeira”, “uma festinha”. Leocádio, que fica como herói metropolitano por amparar a adolescente, a qual tinha apenas 16 anos, já muito machucada, e encaminhá-la até a delegacia.

Entretanto, segundo Silva (2002), há uma quebra inesperada na finalização do conto, como se o escritor ou narrador da história pusesse fim a ela, sem maiores explicações ao leitor:

[...] o relato do guarda-civil que levava Ritinha à delegacia é finalizado abruptamente, realçando a figura do actante-acusante em seu desolamento: além do choro, o estar 'debaixo da Ponte Preta', funciona, denotativamente, como uma locução adverbial de lugar (a título de curiosidade, a Ponte Preta existe, realmente, na cidade de Curitiba), auxiliando a ancoragem, e, também, conotativamente, como figurativização do abandono e da penúria (SILVA, 2002, p. 282).

O rompimento do discurso no conto pode ser contra a adolescente e acrescenta a possibilidade de opressão contra a vítima. A Ponte Preta funciona como um entre-lugar, algo que está na margem, entre o quartel e entre a estrada, é representativa do lugar ocupado por Ritinha. A vítima tem retirado o seu direito de “ir e vir”, pela ação dos agentes do quartel, com auxílio do guarda da linha de trem e dos adolescentes.

A cidade se caracteriza como um labirinto, segundo Gomes (1994), o minotauro pode ser comparado à força das personagens masculinas que se juntam para atacar Ritinha. O local em que a vítima é estuprada é debaixo da ponte, a adolescente fica sujeita a eles, sem poder se defender, já que está por baixo, com a cabeça coberta. Se relacionarmos à ideia entre opressor e oprimido, abaixo da ponte, é o ambiente em que acontece o estupro coletivo e os gritos, dificilmente, podem ser ouvidos, ou seja, um lugar de acesso incomum aos habitantes da cidade, como o labirinto.

Fernandes (2000) nominou como “gigante crustáceo” o espaço da cidade, pois com seus tentáculos alcança a tudo e a todos, absorve, deglute. Ao ser atacada, a moça se torna uma vítima “deglutida” pelo espaço urbano.

Refletindo sobre a metáfora do vampiro, apregoada pelo escritor Dalton Trevisan, o comportamento dos criminosos contra Ritinha acontece também na esfera do mal, incorporado pelas atitudes sádicas, em que o único interesse é saciar-se do sexo alheio. Para os agressores, tratava-se de uma “festinha”.

Para Guizzo (2009, p. 40), Ritinha é vítima de preconceito racial, pelo modelo ideológico nas relações entre brancos e negros, herança do período escravocrata no Brasil, em que senhores de escravos abusavam do corpo das moças negras, tornando-as objetos de seus prazeres:

[...] calcada em exercício de preconceito racial, surge, contígua, a visão da mulher negra como objeto de desejo sexual passível de ser desfrutado, oriunda da relação social escrava/senhor. Resquício de

nosso modelo colonizatório, a mulher negra suscita, no imaginário social dominador, uma visão permeada de erotismo – imagem de mulher sempre disposta a saciar todos os desejos sexuais masculinos, sem ressalvas.

Guizzo (2009, p. 42) tem uma visão do autor, Dalton Trevisan, misturada às ações das personagens, considerando que,

[...] no conto daltoniano, a mulher não é apenas violentada fisicamente. Ritinha, na mentalidade da sociedade representada pela narrativa, tem sua condição de existência reduzida a duas categorias que, agravadas pelo fator econômico, restringem suas possibilidades de participação na sociedade: é mulher e negra. Ritinha está subjugada a uma estrutura e hierarquia social na qual não há probabilidade ou hipótese que origine a mínima margem para a ascensão social ou a realização amorosa socialmente aceita.

É necessário, entretanto, que haja um distanciamento do autor e das personagens para que compreendamos a narração. O autor, por meio da temática urbana possibilita que o assunto passageiro, mencionado pela mídia e jornais locais, continue em discussão, para que novas portas sejam abertas, para que discutamos a importância de falarmos do preconceito social sofrido por Ritinha, como também para demonstrar que a sociedade, assim como a polícia, representada por delegacia e escrivão, tem papel fundamental para desvendar os crimes e punir os culpados. Nem sempre a violência urbana é contida. Essa é a denúncia do autor. A função dele não é apenas causar terror, escandalizar por meio do erotismo de sua linguagem, mas provocar o leitor para que ações efetivas sejam tomadas nas ideologias políticas que envolvem a metrópole.

Entre o que é verdadeiro e falso, parece se apresentar alguém nesse discurso que conhece a personagem de modo onisciente intruso, como o narrador que afirma que Ritinha, ao cuidar do filho da patroa, colocava a criança de cabeça para baixo para que parasse de chorar, sugerindo que no conto não há personagens inocentes. Finaliza-se o conto e a verdade é manipulada, transparecendo a exclusão a qual Ritinha é submetida.

Essa personagem que aparece no discurso por apenas uma vez, Antônio, e não se menciona o depoimento dele, pode ser o motivo da quebra no desfecho. O que confirma que há uma ideologia na sociedade em que o opressor é o homem branco, loiro, de olhos azuis, e o oprimido é o (a) negro (a), ainda que o escrivão

tenha colocado a conjunção carnal entre Miguel (casado e com 40 anos) e Ritinha (16 anos) e até a possibilidade de casamento dos dois, pela semelhança da cor de ambos, sugerido pelo próprio Miguel, para se livrar da pena.

Os participantes do crime tentaram negar que o houvessem cometido, porém, Ritinha estava muito machucada, “nos seios e nas partes”, o que confirmava a agressão sofrida. Os soldados do quartel, sem saída perante a lavratura pelo escrivão, não conseguem explicar com veracidade o ocorrido e entram em contradição durante o depoimento, usam a mesma estratégia, procuram incriminar apenas Miguel, já que os outros eram os adolescentes Nelsinho e o primo dele Sílvio.

O resultado, pela delegacia, é que o crime ficou abafado, afirmando os valores da sociedade curitibana, de cidade opressora e cúmplice da criminalidade urbana. O narrador demonstra a marginalidade sofrida por Ritinha, vítima da exclusão social, tomando emprestado o discurso jurídico/policial, que parece não solucionar o estupro coletivo, aumentando a chance de mais violências na cidade, pela anuência aos crimes cometidos nela.

O conto “Debaixo da Ponte Preta” retrata o excesso de violência cometido contra a mulher, no caso, uma adolescente de 16 anos que deveria ser protegida. Mas são próprios do mundo urbano de Dalton Trevisan os relatos de violência ou fascinação pela mulher, por isso mesmo apresenta personagens masculinas com perfis vampirescos, os quais não são controlados pelo poder público, adotam lugares escondidos para cometer os crimes, certos de não serem flagrados.

A história tem fim, no ambiente da possível delegacia, ouvidos todos os depoimentos, inclusive o de Ritinha, entretanto, não se apresenta relato da punição aos criminosos, o que comprova a crueldade com que Ritinha fora tratada, não unicamente debaixo da ponte, local onde acontecera o estupro coletivo, mas a situação é agravada pela atitude dos executores da lei, na delegacia. O crime demonstra um dos tipos de violência urbana que impera na cidade, crimes de ódio contra a mulher, entre os estupradores, Nelsinho adolescente. O que deixa claro é que, se adolescente, ele já possui esse comportamento perverso, dá para imaginarmos do que Nelsinho, quando adulto seria capaz. Embora, possamos ressaltar que entre as personagens da coletânea de *O vampiro de Curitiba* não há a exemplificação de uma única personagem, trata-se apenas de um uso comum do nome Nelsinho que pode representar qualquer pessoa na sociedade.

### 3.1.4 “Menino caçando passarinho”: inocência, oportunismo e opressão

O menino, bracinho pro céu:  
- Colvo, me leva.

Dalton Trevisan (2007, p. 16).

Segundo Carvalho (2009), o conto “Menino caçando passarinho” faz parte do ciclo de Nelsinho, representando a personagem na terceira fase da vida ficcional dele, de acordo com as narrativas que “mostram a trajetória de Nelsinho desde a adolescência (“Debaixo da Ponte Preta”), passando pelo vigor dos vinte anos (“O Vampiro de Curitiba”) até a idade adulta (“Menino caçando passarinho”), sempre destacando sua busca incessante pela afirmação de sua virilidade” (CARVALHO, 2009, p. 10-11).

A presença de Nelsinho, nesse conto, como doutor Nelson, mostra a personagem sem máscaras, pois se utiliza do próprio ambiente físico do escritório de direito, para encurralar a vítima e fazê-la se sujeitar aos seus caprichos sexuais. De acordo com Carvalho (2009), seria alguém que já não se preocupa com a moral apregoadada socialmente: “continuando sua trajetória, agora na fase adulta, temos em Nelsinho o que Jung considera o “demônio da modernidade”, isto é, a manifestação da persona, já não mais a máscara, mas sim a identidade com a qual o homem deseja ou não se importa que as pessoas o vejam” (CARVALHO, 2009, p. 11). O pesquisador afirma que Nelsinho assume sua identidade de agressor também no conto “Encontro com Elisa”.

Como já observamos anteriormente, a escrita de Dalton Trevisan não segue, na coletânea a experiência ficcional de uma só personagem, mas a imagem vampiresca pode aparecer de diversas formas e representando vários tipos. Neste conto, a personagem é o Dr. Nelson, um advogado na fase madura, cujo comportamento promíscuo o faz passar por cima da ética e da moral.

O conto “Menino caçando passarinho” foi escolhido, dentre outros, para compor as cenas do filme *Guerra conjugal*, do cineasta Joaquim Pedro de Andrade. Para Matias (2014), o filme traz algumas representações das cenas do conto que são recorrentes na obra trevisaniana, por exemplo, a imagem do marido traído e a possível perda dos direitos patriarcais:

A corrosão da virilidade desencadeia a derrocada moral do macho afogado nas próprias angústias e eternas dúvidas, diante do vezo cultural criado e acalentado por ele próprio – o medo da infidelidade conjugal e da impotência, em todos os sentidos. A desmoralização masculina descamba para a perda da hegemonia doméstica, uma das obsessões mais reiteradas nos contos de Dalton Trevisan (MATIAS, 2014, p. 187).

Outra ênfase dada ao filme, de acordo com Matias (2014), concentra-se na figura do advogado que inclui a linguagem jurídica contra clientes na tentativa de se dar bem com pessoas mais simples:

[...] a enunciação fílmica vai ao encontro da imagística trevisaniana: o advogado corrupto anseia por criar intimidade com sua presa, por meio de investidas diretas ou simuladas, sempre através de um convencimento verborrágico, tão habitual à lide jurídica (MATIAS, 2014, p. 188).

A narrativa traz a relação entre Nelson e Olga, advogado e cliente, gato e rato. Ele recebe a função de defendê-la em uma causa de divórcio contra o ex-marido que a acusa de adultério. Olga fora casada por mais de dez anos e possuía dois filhos. O ato de adultério era considerado crime até entrar em vigor a lei brasileira nº 11.106/05, que é de 29 de março de 2005. Antes desse período, a mulher perdia a posse dos filhos e bens materiais, punida no rigor da lei, visto como crime moral.

A relação entre o advogado e Olga começa pelo assédio moral que ele pratica contra ela, e Olga é forçada pela situação a ceder às investidas do advogado. Doutor Nelson também aparenta ser bem mais velho que Olga, o que não o impede de se aproveitar da situação e da ocasião. Nos primeiros encontros ele afirma: “advogado é padre, minha senhora. Pode confiar” (TREVISAN, 1998, p. 82), já em outro dia argumenta que advogado não tem sexo, é como anjo, na tentativa de ganhar a confiança dela. Carvalho (2009, p. 35) considera a personagem doutor Nelson, nesse conto, um advogado “oportunista”:

Dalton Trevisan utiliza um requinte que poderíamos definir como ‘ironia machadiana’, para demonstrar como opera a natureza humana diante daquilo que o indivíduo possa levar vantagem. Uma reflexão sobre a natureza da ironia na obra de Machado de Assis nos permite mostrar um desdobramento ulterior da poética narrativa de Trevisan.

A personagem Olga parece não se agradar das investidas do advogado, todavia necessita de uma nomeação como professora para se sustentar. De mais a mais, o advogado chega à mulher de modo íntimo, informal, dizendo-se padre, o escritório é comparado a um confessionário, um local em que ela pode se abrir com ele e contar suas angústias, desse modo, a aproximação é inevitável. Aquém, o advogado joga outra “conversa mole” sobre a cliente, advogado próximo à personificação de anjo, sem sexo, tudo para que ela ceda, e, assim, ele possa atacá-la.

A personagem Olga está no limite do escritório, representativo da margem, presa ao espaço entre sociedade e exclusão. Passa pela experiência do assédio sexual do advogado; mudança de estado civil de casada para desquitada. A única opção, para não se tornar ainda mais excluída é aceitar se relacionar com o advogado. Para flertar com Olga e para tentar seduzi-la, ele escolhe os locais que são, ao mesmo tempo, público e privado, como um escritório e um hotel e que, podem indicar a antítese da ideia de lar. Contudo, é na casa do pai dela, que Olga se relaciona sexualmente com o advogado. O lar paterno ou os ambientes íntimos não se apresentam com características de segurança, como menciona Bachelard (1988), ao contrário, Olga não tem saída, o espaço da margem se situa na própria condição de mulher divorciada que ela ocupa.

Entre as várias investidas do advogado, constam encontros clandestinos em hotel para tratar do assunto da pensão dos filhos: “– aqui no escritório muita interrupção. Levo os papéis a um lugar sossegado. No hotel da estação, está bem?” (TREVISAN, 1998, p. 84). O hotel é um espaço de encontro clandestino, um espaço de exclusão do espaço doméstico, ou seja, nele é possível que a relação extra-conjugal seja consumada, sem a intervenção de uma terceira pessoa ou do ex-marido.

Nas lacunas, doutor Nelson deixa entrever que não deseja ser flagrado pelo ex-marido de Olga, o qual é também seu cliente: “surgiu-lhe o marido uma tarde no escritório: - Mais algum papel para assinar, doutor?” (TREVISAN, 1998, p. 85).

De outra parte, a personagem Olga sofrera com o marido toda a forma de humilhação e violência doméstica, mesmo na presença dos filhos pequenos. Além de que, ao procurar o advogado, tem que se submeter ao escolhido pelo ex-marido, o que era comum à época e que acabava por prejudicar ainda mais as questões de separação do casal.

O casamento frustrado que dura pouco mais de dez anos, resultando em dois filhos, um aborto, ao final da relação, além de violência contra a mulher, incluindo: surras, murros, sufocamentos e tentativa de homicídio. Olga perde a mãe, recolhe-se na casa paterna com os filhos, muda o estado civil de casada para desquitada, e posteriormente, para divorciada.

Doutor Nelson é tal qual uma ave de rapina, lembrando muito a imagem do vampiro, usa de astúcia trabalhando em duas frentes para investigar se Olga é uma mulher fácil, para ver se consegue seduzi-la. Nisso, questiona o ex-marido dela para compreender se houve mesmo traição, quer sentir o terreno em que pisa, não por pretender fazer a defesa da vítima, mas para se aproveitar do corpo dela.

A situação é evidente desde o início do conto, pelo modo como ele trata Olga, manobrando para verificar as chances de possuí-la. O ex-marido não tem nenhuma prova de traição de Olga, baseia-se na vontade dele em se separar, no ciúme e no sistema patriarcal que assegura ao macho da espécie a superioridade e a prepotência com o corpo da mulher, não como esposa, mas como propriedade. As suas suposições infundadas são observadas pelo comportamento e cuidado da mulher com as *lingeries*: “falam muito. Anda enfeitada demais [...] fato, não sei, doutor. Desconfiança a gente sempre tem. A mulher capricha na roupa de baixo, que o homem se cuide” (TREVISAN, 1998, p. 85).

Entre as violências sofridas por Olga há a física, a psicológica e a familiar. O ex-marido não quer que ela cuide da própria mãe doente, porque não gosta da sogra: “não lhe dirigiu a palavra nos três meses em que a velha se hospedou na casa, doente da bexiga. *Tenha pena dela* – suplicava a mulher. *E você? Tem pena de mim?*” (TREVISAN, 1998, p. 83). A casa de Olga, ao invés de ser um local de proteção dela e dos filhos, é um lugar em que o marido promove a violência psicológica e física. Olga não tem paz, nem para cuidar da mãe adoecida. Olga sofre a separação, o luto pela morte da mãe, o assédio do advogado.

O espaço doméstico confirma o lugar de clausura para a mulher, de um ambiente de tortura por parte do marido contra a esposa, causando-lhe a sensação de “estranhamento” no mundo, citado por Bueno (2000). Assim, há uma negação da ideia do lar como algo sagrado e destinado à felicidade feminina, que se tornaria, em tese, a “rainha do lar”.

A mulher representada nessa obra literária demonstra experiências domésticas mais próximas da realidade. Dessa forma, nega o ideal de liberdade

doméstica feminina, a ideia de paraíso terrestre ou do castelo dos contos de fadas. Olga se torna um ser marginalizado no próprio espaço em que deveria se sentir à vontade e que, em princípio, seria seu ideal.

O espaço doméstico da volta de Olga aos pais representa um símbolo de seu fracasso como mãe e esposa e, portanto, o símbolo máximo de sua marginalização, muito embora não haja provas de que ela fosse responsável ou não pela ‘desgraça’ em que viveu. Não há confirmação no conto que ela realmente tivesse traído o marido, exceto pela relação com o advogado por meio do assédio. Sem maiores explicações, o marido rejeita a esposa, devolvendo-a, o que para a época do conto (1965), representava para a mulher ser marginalizada na sociedade.

Ela se entrega ao advogado, posto que necessita de uma nomeação como professora para que possa sobreviver: “Agradecida pela nomeação, despiu-se a toda pressa. Ele, em cueca e meia preta” (TREVISAN, 1998, p. 88). Olga é conhecedora de que a vida de uma mulher separada não é fácil, por isso se sujeita à vontade masculina, acaba cedendo aos apelos, pois ele ameaça largar o processo do casal.

O sistema ideológico, descrito no conto, não privilegia a mulher, antes a abandona à própria sorte: submeter-se ao advogado e garantir a vaga como professora dá segurança à Olga e ao sustento dos filhos, é melhor do que depender da má vontade do ex-marido. Olga tem que sobreviver em uma sociedade que tem preconceito contra a mulher separada. Essa é outra forma de violência pela qual passa a personagem, a violência psicológica do universo machista e patriarcal curitibano.

Ironicamente, doutor Nelson vai defendê-la de algo que ele próprio a faz cometer, tendo em vista que o processo de separação ainda não estava concluído, havia o risco de flagrante do ex-marido. O provérbio, que ele pronuncia e que dá título ao conto, faz referência à cegueira mental do ex-marido traído, ele caça passarinhos (o amante): “menino caçando passarinho é cego para o que não for passarinho” (TREVISAN, 1998, p. 89). Como enxergará quem de fato sai com a ex-esposa dele?

Para Andrioli (2010, p. 41), o narrador trevisaniano direciona o olhar do leitor para o que ele deseja nesta cena:

Temos a questão de um olhar a vigiar a intimidade dos personagens. O olhar do menino trepado na ameixeira é, na visão de Nelsinho, ingênuo, apesar de fisiologicamente saudável. O que intimida Nelsinho, portanto, não é o olhar alheio, e sim o que o outro lhe representa. Em uma instância mais adiantada, Nelsinho teme a si próprio, já que faz do olhar do outro a (auto) censura para os seus próprios desejos. Porém, embora exista esta vigilância no alto da árvore, o herói não deixa de cometer suas aventuras.

Outra astúcia do advogado, que parece ser uma constante em sua experiência profissional, é ele saber que o marido está procurando lá fora e não dentro do ambiente vivido e que seu olhar é tão inocente como o do menino.

A história descrita por Dalton Trevisan revela uma época em que o adultério não se apresenta como no Romantismo ou Realismo, por vontade própria entre as personagens, por desejo sexual, mas mostra as relações de interesses de classes, próprias do sistema capitalista. O corpo faz parte das trocas comerciais existentes na sociedade. A personagem Olga sabe que o homem vive da intenção sexual e precisa se prostituir para conseguir o que quer, ela sabe que homem não faz nada de graça, ainda que a incumbência do advogado fosse apenas defendê-la na causa contra o marido, pela ação movida por ele de “alegação de adultério”.

O retorno à casa paterna deveria ser entendido como um local de proteção e de abrigo, como Bachelard (1988) (*Opus citadum*) explica, mas no conto o próprio pai de Olga, farmacêutico, parece contribuir para a moral machista da cidade provinciana. Ao conversar com o advogado doutor Nelson, dá-lhe garantias que fará Olga ir ao encontro deste, permitindo que ela seja assediada, como se fosse uma ordem para que ela se submetesse. Olga é obrigada a ceder, pois à personagem nada mais resta. Para o doutor Nelson o local é ideal, pois está longe do alcance da violência do marido, o fracasso do casamento é consumado, pela presença e imposição do advogado oportunista, que colabora para o divórcio definitivo de Olga e do marido. Lembrando que doutor Nelson receberia pela ação judicial e separação dos bens do casal.

O pai, no mesmo patamar machista, colabora para que a filha seja mais ainda oprimida socialmente. Ele vê a vantagem de que, se ela concordar com o desfecho sexual com o advogado, garantirá a sua própria sobrevivência e sairá de seus ombros a necessidade de sustento dela e dos netos. Essa supremacia masculina está escancarada na narrativa trevisaniana, mas pertence ao grupo ideológico da

cidade, que se mostra provinciana, machista e retrógrada, indo contra os ideais feministas, que, por ocasião da escrita do conto, despontavam no mundo inteiro.

Todas as personagens masculinas na história parecem viver um complô contra Olga. Mesmo a testemunha do caso, um compadre, sugere que, claro, ele protegeria o ex-marido, além de sugerir que aquele seria o amante dela, na suspeita do marido, mas, como o ex-marido só caça passarinhos, nunca veria na imagem do compadre o amante da esposa.

A personagem feminina está sujeita àquele espaço imposto pela personagem doutor Nelson, mas também pelo marido que a subjuga, ao acusá-la de adultério, e pelo pai que lhe ordena o encontro com o advogado, obedecendo em todas as situações ao universo patriarcal que há no conto.

Olga sofre o abandono do ex-marido, do pai e a exploração sexual do advogado. A mulher é vista no conto como mercadoria, moeda de troca do sistema capitalista, patriarcal burguês da cidade de Curitiba. O conto mostra uma sociedade que deturpa valores de proteção à mulher como vítima de agressão e que nega aos filhos e a ela a garantia de sobrevivência financeira.

A condição da personagem feminina no conto demonstra a retirada de direitos em todos os campos da sociedade, mostra que o sistema ideológico metropolitano não privilegia e que ainda castiga e maltrata a mulher. Mesmo que ela tenha sido vítima de homicídio pelo marido, é ele quem se sobressai, alegando adultério.

O tema do adultério não envolve apenas a sociedade curitibana, pois a intenção do narrador é trazer um assunto polêmico e não local. Também traz o ambiente familiar como não protetor da mulher, o ambiente da lei de não proteção e um pai ausente, dono de uma farmácia, mas que não se dispõe a ajudar financeiramente a filha e os netos, a ela resta se submeter ao advogado para sustentar os filhos, nomeada como professora. A mulher serve ao universo machista que é descrito no conto.

Todos os espaços desse conto promovem o ambiente de cárcere privado para Olga: a casa dela, em que sofria maus-tratos pelo marido; o escritório do advogado doutor Nelson, em que ele investe contra ela; e, por fim, a própria casa novamente, local em que ela se deixa assediar.

### 3.1.5 “Clínica de repouso”: moradia na metrópole

A menos que, posto a pensar na geometria,  
E imagine ao ver estas velhas tão ralas,  
Quantas vezes enfim o artífice varia  
A forma do caixão que terá que encerrá-las.

Charles Baudelaire (2007, p. 104)

Em “Clínica de repouso”, é narrada a história de um oportunista que vai para a cidade em busca de emprego e começa a namorar para poder se instalar na casa da moça. A mãe desta, dona Candinha, recebe-o em casa:

Maria chamou a mãe para a cozinha, pediu-lhe que o aceitasse por alguns dias. / – Como pensionista? / Não, hóspede da família. Irmão de uma amiga de infância, sem conhecer ninguém de Curitiba, não podia pagar pensão até conseguir emprego (TREVISAN, 1999, p. 48).

Ironicamente, ele informa à dona Candinha que ele é de pouco trato, “um ovo na manteiga” o deixaria satisfeito.

Dona Candinha é viúva, havia sofrido luto recente pela morte do marido e morava sozinha com a filha. O ponto de desequilíbrio se inicia com a presença do oportunista na casa dela. Ele surge pela mentira apregoada pela filha, mas dona Candinha logo descobre se tratar de um colega de trabalho e que, apesar de dez anos de diferença entre eles, ela era mais velha, eles estavam se relacionando. O parasita entra no seio da família e retira a idosa do próprio lar. Dona Candinha tem a vida livre suspensa pela ação da filha e do suposto futuro genro.

A situação se agrava moralmente na cabeça de dona Candinha que se preocupa com o futuro da filha e com a provável desonra. A moça passa a chegar depois da meia-noite em casa e, durante a madrugada, dona Candinha escuta passos do quarto dele para o dela. Dona Candinha promete tomar uma atitude e é ameaçada pela filha, sob a acusação de “louca”.

A mãe aproveita que a filha sai de casa, para ir ao supermercado e lotar a geladeira para tratar bem o oportunista, e o expulsa de casa. A filha, ao chegar, não admite o comportamento da mãe, xingando-a, aos berros: “de volta das compras (**delicadezas para o príncipe de bigodinho**), a filha insultou dona Candinha aos gritos de velha doida, maníaca, avarenta” (TREVISAN, 1999, p. 49, grifos nossos). A

relação entre mãe e filha fica em desequilíbrio com uma terceira pessoa dentro de casa; nesse espaço, pertencente à mãe idosa, esta é maltratada, por estar viúva, é então dispensada pela filha, desconsidera-se tudo o que até então a mãe pudesse ter feito por ela:

A sutileza e precisão de Trevisan ao abordar a miséria moral e o desamparo permite que, a partir desse momento, o texto questione o tipo de vínculo entre mãe e filha, o que leva a pensar não só no porquê da relação conflituosa entre elas, mas a que ponto o ser humano é capaz de chegar para realizar seus objetivos, suas pretensões, seus desejos. O tratamento dispensado à filha durante toda uma vida é desconsiderado absolutamente quando esta tem ao lado de João uma nova realidade, uma relação amorosa (CECHET, 2010, p. 66).

O desejo da filha é de que o oportunista não seja tratado como pensionista e que nem ajude nas despesas da casa. O oportunista se diz de “fácil trato”, bastariam uma “coxinha de frango” e “ovo frito na manteiga”, passagem bastante irônica que nos faz recordar os agregados da obra machadiana, como o José Dias.

A filha prefere ver a mãe internada em sanatório, misturada às personagens com problemas de alcoolismo, drogas, epilepsia e demência, decidindo-se a assumir o seu caso com o oportunista.

O ambiente do asilo - que é, na verdade, um hospício - contribui para o clima de loucura. Por qualquer motivo dona Candinha pode ser mandada para sessões de eletrochoques, há ausência da família, presença de moscas, injeções aplicadas pela zeladora que limpava o local.

A sequência narrativa aponta que dona Candinha passa pela internação, pois havia se recusado a levantar da cama, ficando no ambiente escuro, pensando que a filha havia acreditado na sua chantagem emocional. E, por se fingir doente para chamar atenção, a filha toma a decisão de internar a própria mãe em uma clínica de onde esta não consegue mais sair. A filha traz um médico para examinar a mãe em casa: “**irrompe** no quarto, **escancara** a janela” para entrar luz no ambiente, provocando já choque na mãe (Grifos nossos). A filha consegue com o médico o atestado: “para o esgotamento nervoso, receita cura de repouso” (TREVISAN, 1999, p. 50). Pacheco (2003, p. 38) menciona que,

Em ‘Clínica de repouso’, de Dalton Trevisan, o título também supõe a ênfase no ambiente, ao passo que permite identificar um clima de

tranquilidade, além de antecipar a presença de personagens idosos. Essa expectativa, no ato da leitura é quebrada: o ambiente inicial é a casa de Dona Candinha, o clima é desarmonioso e os personagens passeiam, por faixas etárias diferenciadas.

Com relação ao título “Clínica de repouso”, trata-se de uma fina ironia do autor. Pacheco (2003, p. 59) acrescenta que o termo “clínica de repouso é eufemismo para manicômio” e que o autor apresenta como os idosos são tratados nesse “espaço de contrastes, a ser representado e, ainda, uma antítese do texto”. Outra questão levantada por Pacheco (2003) é que o título lembra a hipocrisia da sociedade em considerar uma “clínica de repouso” uma metáfora do que a sociedade ideologicamente convencionou, quando na verdade é um lugar ruim, designado geralmente para hospícios e asilos. São lugares que causam repulsa em qualquer ser humano, como também pavor.

O título leva a crer que dona Candinha se encaminha para o fim da vida, uma premonição da morte, da perda de amor da filha e do abandono à idosa. Assim como o nome do doutor Alô, que é o médico da clínica, pode suscitar reflexões: “por que Dr. Alô”? “Alô para quem”? “Será que é a tentativa de fazer os pacientes voltarem à realidade”? Ironicamente, é a clínica em que dona Candinha é obrigada a morar e da qual já ouvira falar, também sobre os maus tratos às pessoas que tinham que ficar lá. Sabia que quem ia para um lugar assim não melhorava, mas adquiria outros problemas. Quando ela percebe que não há jeito, ela implora: “– Eu vou se não for asilo de louco. Bem longe do doutor Alô [...] Quando viu estava no asilo Nossa Senhora da Luz, perdida com doida, epilética, alcoólatra” (TREVISAN, 1999, p. 50).

Logo a seguir, nos dias subsequentes, a filha contrata um táxi e a ajuda de um enfermeiro em trajes sujos do sanatório que vem buscá-la: “às duas da tarde, **o aposento invadido pela filha**, o noivo e um enfermeiro de avental sujo” (TREVISAN, 1999, p. 50, grifos nossos). Seguem em sentido ao sanatório, no banco da frente, ao lado do motorista do táxi, senta-se o oportunista; no banco detrás do veículo, segue dona Candinha; ao meio, espremida entre a filha e o enfermeiro com traje sujo.

O espaço físico é invadido e dona Candinha não perde apenas o seu lugar de moradia, mas também os laços de amizade com vizinhos e comerciantes com quem

tinha contato, o amor filial, também o espaço urbano, onde criara raízes, a rua e o bairro, por permitir que um estranho se instalasse na casa dela.

Dona Candinha se nega a comer no sanatório e é repreendida pela filha durante a visita, a mãe balbucia que, na casa dela, o arroz e o feijão eram escolhidos. O ambiente insalubre pode ser verificado nas cenas observadas pela personagem dona Candinha, a falta de higiene no local é evidente em várias passagens: a faxineira, ao mesmo tempo em que limpa o local, sem lavar as mãos, pega a seringa de insulina, sem que haja a esterilização e ela mesma aplica no braço da paciente; outra paciente vomita na pia do lavabo. Por esse motivo, dona Candinha passa sede: “foi encher o copo, deu com tamanho horror. Embora lavada a pia, guardou a impressão e sofria sede”; também não há banheiros para homens e mulheres: “um banheiro só e, depois de esperar na fila, aquela imundice no chão e na parede” (TREVISAN, 1999, p. 51); o ambiente não recebe luz solar e é úmido; há presença de moscas; ao ser pega ao portão, mudam o seu traje para “camisola imunda e chinelo de pelúcia”.

O nojo toma conta da idosa que engole com dificuldade a sopa de repolhos, o que desce é o chá e a bolacha endurecida. Verificamos nessas passagens o mau tratamento oferecido aos pacientes, as péssimas condições do lugar, que deveria ser interditado pela fiscalização sanitária.

A personagem dona Candinha passa pelo “estranhamento” que menciona Bueno (2000) que é um motivo de ela não se reconhecer na própria cidade, de se sentir estrangeira, alienada, perseguida pela filha e pela sociedade que a enclausuram naquele espaço. O conto demonstra, ainda, que a idosa causa um mal-estar entre aqueles jovens que querem viver a vida, longe da mãe e da sua interferência, por isso a marginalizam.

O mal-estar na cidade, citado por Bueno (2000), é próprio do ambiente urbano. O conto demonstra que a sociedade aprova que a idosa, dona Candinha, seja levada para o asilo, uma clínica de repouso de fachada, que é uma clínica para loucos, esquecida lá pela família, sua filha e genro.

Se é aceito que dona Candinha vá para a clínica do doutor Alô, fica implícito que todas as outras personagens podem sofrer um destino parecido. Neste sentido, configura-se um círculo vicioso o que a própria cidade pode provocar para si. Dona Candinha é o exemplo da marginalização e da exclusão aos idosos.

Dona Candinha, no sanatório, sofre a todo o momento ameaças de choque elétrico caso não cumpra as regras do ambiente: “– Quem reclama – era o sistema do doutor Alô – ganha choque [...] – Olhe o choque, melindrosa! Olhe a injeção na espinha! Olhe a insulina na veia! [...] – Essa ingratidão não posso aceitar – e abafava o soluço no pavor do choque” (TREVISAN, 1999, p. 51). A sua alimentação se reduz a chá e bolachas Maria, nega-se a outro tipo de alimento fornecido pela clínica por considerar que lhe faria mal, pela falta de higiene do local. “– Quem não come – advertia a servente – vai para o choque!” (TREVISAN, 1999, p. 52). O tratamento desumano do local é verificado por quem administra as doses de insulina ou de eletrochoque, é a servente, a clínica sequer possui profissionais para isso. Também fica deprimida pelas ações da filha e sente a falta de amor para com ela. Aliás, só recebeu visita da moça 22 dias depois do internamento.

Entre as poucas amigadas que faz no sanatório há uma paciente “lunática” que carinhosamente lhe envia “bolacha e fruta. Mandou bilhete na sua letra caprichada”. Já outra paciente demonstra preocupação com a estada dela naquele ambiente: “– Doidinha eu sou – disse uma das mansas. Meu lugar é aqui. Mas a senhora, fazendo o quê?” (TREVISAN, 1999, p. 51). O narrador trevisaniano apresenta a hipocrisia social de manter personagens saudáveis em lugares que não é para elas e demonstra razão na loucura, por meio dos questionamentos dos pacientes. Os loucos são mais conscientes do que aqueles que cuidam deles, incluindo o médico.

Dona Candinha sofre a ausência da filha, o seu desprezo, a exclusão da sociedade, a marginalidade, pois a filha a abandona no sanatório, sabendo que a mãe é portadora de ótima saúde: “Chorando de manhã ao se lembrar do tempo feliz com o finado. À noite, chorava outra vez: **menina tão amorosa, hoje feroz inimiga**. Não doía ter sido internada – culpa sua não sair da cama. Mas, sabendo o que sofria, a moça não a tirasse dali” (TREVISAN, 1999, p. 52, grifos nossos).

Ao oportunista o tratamento é outro. Enquanto dona Candinha sofre os maus tratos, “instalado na casa, o noivo regalava-se com ovo frito na manteiga, coxinha gorda de frango” (TREVISAN, 1999, p. 51). A luta travada entre eles se dá por território e quem ganha é sempre o mais forte, embora a casa pertença à dona Candinha. O mais jovem substitui o mais idoso, seja pelo relacionamento com a filha, seja pelo que deva trazer à sociedade.

Entre dona Candinha e o namorado, a filha tem preferência por ele, desprezando a mãe. O espaço limitador da casa faz dona Candinha perder a sensação de abrigo, tornando-se um local de moradia e segurança para o jovem parasita e para sua filha. A senhora é excluída do local onde vivera com o marido e criara a sua filha. Já que a proposta de uma perspectiva de relacionamento estável é suficiente para seduzir a moça. Observa-se que, ao utilizar a virilidade e a força de trabalho, o jovem e, por extensão, a filha, tomam o poder e o exercem para, de certa maneira, impingir um destino à dona Candinha, ao ponto de abandoná-la no hospício.

Dona Candinha é vítima de trapaça da filha junto ao suposto genro. É uma das características do universo da marginalidade a manipulação para obtenção dos desejos. Dona Candinha perde os bens que são dela por direito, bens materiais e o amor da filha, já que não pode competir com a afeição que o “malandro” oferece à moça. Contudo, é sabido que a idosa não é louca, os jovens fazem isto de forma pensada para se apossarem dos direitos que a mãe tem sobre a casa. Os jovens, ao conseguirem o atestado médico de loucura e recomendação de repouso à mãe, podem tomar conta do espaço doméstico.

Ao refletirmos sobre a dona Candinha e a dissolução da experiência dela como esposa, mãe e dona de casa podemos retomar a citação de Marx “tudo o que é sólido se desmancha no ar”, proposta na tese de Berman (1986). Igualmente, o assunto envolve a modernidade e a falta de solidez nas relações, as quais podem se diluir de um momento para outro. Isto é, tudo o que era palpável e pertencente ao universo da idosa, de repente para de ter sentido. Dissolvem-se no ar as relações familiares, amizades, o lar (abrigo doméstico físico e psicológico). O vínculo entre mãe e filha se desfaz, após a morte do patriarca da família, responsável pelo elo entre elas, desmancha-se tudo o que dona Candinha é e possui.

A filha apresenta atitudes reprováveis, mas que são aceitas por aquela sociedade, pelo moço oportunista, médico, enfermeiro, taxista, faxineira e até pela freira. A filha, ao visitar a mãe, vai de preto, em um luto adiantado: “vestido preto de cetim, lábio de púrpura, pulseira prateada” (TREVISAN, 1999, p. 52); reclama com a mãe que ela não cumprimenta o “Dr. Alô”. O balanço da experiência existencial de dona Candinha é como se nunca houvesse existido família, nem ela, nem a filha, mesmo mantendo a lucidez da memória, a mãe lhe afirma: “– não sou maluca e sei me mandar” (TREVISAN, 1999, p. 51); a filha a insulta, dizendo: “– prove”. A mãe

Ihe responde como um juramento: “– com o túmulo do seu pai. Já pintado de azul” (TREVISAN, 1999, p. 51). A dissolução leva dona Candinha ao niilismo, ao pessimismo e à marginalização.

Para tentar reafirmar a loucura da mãe, a filha insiste com o médico: “olhe essa mulher, doutor [...] domingo de sol, uma pessoa deitada? O dia inteiro chorando e se queixando. Aqui não falta nada, que mais ela quer?” (TREVISAN, 1999, p. 52). A mãe que já não tem nada mais a perder pede à filha que não volte mais para vê-la: “– vá-se embora – respondeu docemente a velha. – Desapareça da minha vista. Você mais o dente de ouro” (TREVISAN, 1999, p. 53).

O narrador traz a questão religiosa e desmascara a santidade do hábito da freira que cuida da clínica em que dona Candinha está internada. Ele prefere elevar metaforicamente a presença de uma mosca, com quem a idosa faz amizade. Dona Candinha pede ajuda à freira, dizendo-se vítima das gritarias durante à noite, de não tomar sol e ainda ter reumatismo. Ao invés de a personagem provocar piedade na personagem que representa o clero, causa-lhe graça, e a freira chama uma das mulheres ensandecidas que havia recém-chegado à clínica e informa: “– Se tiver alguma queixa, fale com a dona Candinha. – E batendo palmas de tanta graça. / É a palhaça do circo” (TREVISAN, 1999, p. 52).

Dona Candinha é retirada de seu meio, pela ambição da filha e do “genro” em se apossar do que Ihe pertencia, a casa, herança da viuvez. Ela sofre o que Bakhtin (2013) denomina de “destronamento”. O oportunista se apropria de um lugar para morar na metrópole, embora possua até dente de ouro e possa pagar uma pensão com o trabalho. Mas ele quer um ambiente em que não precise pagar água, luz, impostos da Prefeitura, despesas da casa e ainda tenha comida. A mãe surge como obstáculo à *pseudo* felicidade da filha, que arranjava um noivo, ainda que forjado pelo interesse capitalista desse e por sua ambição em se apropriar do território de outro.

O desrespeito à pessoa idosa se registra pela cegueira da filha que pensa em si mesma, pelo genro egoísta e individualista e pelo abandono cruel com que ambos tratam, de modo frio, a dona da casa.

A metrópole curitibana é representada como uma cidade que tem uma parcela da população que maltrata os idosos, dando-lhes o triste fim de terminar suas vidas em manicômios insalubres, ainda que estejam lúcidos.

A cidade se apresenta como labirinto (GOMES, 1994) e fim da linha para a idosa, chega a um ponto em que não vê mais saída. Dona Candinha, esperta, deixa-se ficar silenciosa no quarto, para não levar choque elétrico, obedecendo aos que comandam o sanatório, para que a sua situação não piore, porém, mostra lucidez ao jogar fora os remédios que colocam em sua boca, escondendo-os, primeiro, no buraco do dente.

O local da clínica é visto como um depósito de dejetos humanos, da escória da sociedade, daquilo que não a serve mais. O desrespeito às pessoas idosas traduz aquilo que já se observava na poesia de Charles Baudelaire, citado na tese por Berman (1986): falar do sujo, do feio, do grotesco, do degradante, era para aquela sociedade francesa e ainda é para nossa sociedade, pessimismo, satanismo, por não se aceitar o outro. Isso significa retirar o outro do convívio social, excluindo-o e marginalizando-o e também demonstra a falta de espaço para o “ser” no mundo.

Berman (1986) demonstra que o próprio “ser”, o homem comum, é reduzido ao nada. A margem para dona Candinha é o quarto da clínica, enquanto não morre, brinca com a mosca: “com paciência, amansa uma mosca das grandes, que vem comer na sua mão arrepiada de cócega. Há três dias, afeiçoada à velhinha, não foge a mosca por entre as grades da janela” (TREVISAN, 1999, p. 53).

A mosca se torna sua igual, seja pelo tamanho, como pela condição em que se encontram; ambas não têm como fugir do recinto, aliadas pelo pequeno gesto de prazer, restringido à pequenez do ser, que geralmente causa repúdio: a idosa, pela proximidade da morte, e a mosca, por trazer doenças para os alimentos.

### 3.1.6 “Uma negrinha acenando”: prostituição infantil

- “Eu vejo a tua mãe, filho de um tempo ateu,  
Atirar para o espelho um rude montão de anos  
E, artista, aprumar o seio que foi teu”.

Charles Baudelaire (2007, p. 174).

A personagem de “Uma negrinha acenando”, apesar da pouca idade, das péssimas condições físicas, sem dentes incisivos superiores, revela a decadência da cidade que faz vista grossa diante dos esquemas de prostituição que envolve menores.

As condições da adolescente descritas na entrevista ao caminhoneiro revelam que ela perdera a virgindade com o noivo que a engravidara, e, tendo que se prostituir, ela afirma precisar desse subterfúgio para o sustento do filho: “são dois pacotes de leite por dia” (TREVISAN, 1999, p. 69). A adolescente comenta que começou a paquerar, conduzida por uma moça ruiva que a levou para a estrada.

A ação do conto “Uma negrinha acenando” é descrita no espaço de uma estrada, parte da zona rural de Curitiba. A personagem que pede carona tem por objetivo a “paquera”, a fim de receber o dinheiro da prostituição, sem que seus pais saibam o que ela faz durante o dia.

O caminhoneiro, pelas características da roupa, informa à adolescente: “já tenho visto na estrada essa calça azul” (TREVISAN, 1999, p. 70). O motorista demonstra que sabe da assiduidade dela no trecho. Durante toda a narração não se apresenta que ele abuse da adolescente ou que tenha relação sexual com ela, mas pela descrição dela, denota-se que ela está envolvida com um sistema que prostitui as adolescentes, quando questionada sobre o dia melhor, ela responde: “o dia que peguei sete”. A informação prestada não condiz com o corpo da adolescente, é para se refletir se o seu frágil corpo estaria preparado para um ato que a explora fisicamente, seguindo-se por várias vezes durante um mesmo dia.

A estrada, no conto, apresenta-se como espaço de prostituição. São tantas meninas jogadas a essa prática que só podemos compreender que há uma estrutura que as coloca naquele local, quem leva a “negrinha” é uma ruiva, a qual, provavelmente, seja a aliciadora. De conformidade com a crueza do asfalto, das condições da estrada e ao problema da prostituição infantil, consiste a tática do grupo, segundo relato da personagem: “uma em cada curva. Muita menina. De treze e catorze anos. Dão até por amor” (TREVISAN, 1999, p. 70). Dentre o espaço demográfico da região, há o registro do narrador-personagem da possibilidade do número de meninas que possam se encontrar na mesma situação.

Gruber (2007, p. 108) comenta que no conto “Uma negrinha acenando” há a presença da mulher negra, diferentemente da loira oxigenada com que o autor costuma caracterizar as prostitutas em sua obra. A negrinha possui o perfil das mulheres consideradas “pisteiras”:

[...] há pisteiras em todo o país. Onde houver uma rodovia, haverá uma delas. Mudam-se os lugares, mas as histórias se repetem,

sempre com o mesmo fio condutor: a miséria. Assim é a vida da personagem de 'Uma negrinha acenando'.

Quanto às diferenças físicas das personagens prostitutas de Dalton Trevisan, podemos notar que as prostitutas loiras frequentam os espaços domésticos, atendem na casa de cafetinas ou na sua própria casa, montada por um dos amantes, envolvem-se com personagens masculinas casadas ou cafetões, como as personagens de *A polaquinha*, de "Dinorá", de "Senhor meu marido", de "Virgem louca, loucos beijos" e outros contos. À personagem negra resta a prostituição na pista, levada pela cafetina ruiva.

A personagem prostituta negrinha é desdentada, não possui "nenhum incisivo superior" (TREVISAN, 1999, p. 68), outra personagem que apresenta característica semelhante é a prostituta do conto "A noite da paixão": "a tipa conchegou-se, repuxou-lhe a cabeça, entrou a mordê-lo: ali no pescoço a falha dos dentes" (TREVISAN, 1998, p. 103), o que pode ter a ver com o vampiro fracassado de Trevisan.

Ela, assim, seria a vampira? Ou mais uma menina sem condições para pagar tratamento e jogada à prostituição?: "– Quem te atendeu? / O dentista do governo. / – Por que tirou os outros? / – Eu disse: 'Dói tudo'. E ele: Já viu debulhar milho? Daí arrancou os quatro" (TREVISAN, 1999, p. 70).

A ausência de dentes é uma característica no discurso do autor, já que se refere ao vampiro, que, nesse caso, seria a própria adolescente, mas uma vampira que sofre a perda da dentição prematura, em consequência do sistema público, na entrevista ao caminhoneiro, a personagem informa que o dentista do governo deu preferência à retirada dos dentes. Ainda que o leitor possa se apiedar e se afeiçoar à história da adolescente, a experiência de vida que ela possui a empurra, inevitavelmente, para a margem da sociedade.

A miséria e a fome são as grandes condutoras que marginalizam a "negrinha" e outras personagens de Dalton Trevisan, na mesma ligação entre urbanidade, meio e carência.

A cobrança pela prostituição acontece, principalmente, nos dias em que faz sol; com chuva e frio elas não vão para estrada, exceto quando já estão na estrada e ela diz: "cato graveto e acendo fogueiro debaixo da ponte" (TREVISAN, 1999, p. 69).

O autor Dalton Trevisan denuncia a prostituição infantil, através de “Uma negrinha acenando”, em que demonstra o engajamento social, a marginalidade que a protagonista e outras personagens adolescentes piteiras passam. O limite espacial urbano é o que resta às adolescentes, restringido ao mato, à cabine, à beira da estrada e às vezes ao filho em casa que espera o leite.

Ao expor a situação no conto, o narrador trevisaniano instaura o espaço da cidade de Curitiba como cúmplice e mantenedora dessa situação degradante da prostituição infantil. A cidade descrita no conto, ao não se importar com suas adolescentes, faz agravar o problema, gerando outros, como a gravidez na adolescência, a ausência do pai para criação dos filhos. Os processos que levam à marginalidade aumentam como uma “bola de neve” e parecem algo para o qual não há solução.

O texto não traz uma linha sequer sobre a educação obtida pela adolescente negra e por suas colegas da estrada, mas apresenta que ela tem pais, que teve um noivo e um filho.

Os pais da negrinha, ao permitirem o trabalho da filha, assim como outros na sociedade também fazem “vista grossa” e, em sua pobreza, aceitam o dinheiro sem questionar sua origem. Nas declarações dela ao motorista, deixa claro que não recebe grandes quantias pela função, o que ela ganha se reduz à “meia nota”.

Todos na sociedade vivem friamente as condições do meio e ninguém toma providências sobre a prostituição infantil. A personagem trevisaniana, caminhoneiro na narrativa, observa a situação pela entrevista que faz com a adolescente, é alguém que escuta sua voz e que lhe dá oportunidade de dizer o que se passa na vida dela e de outras meninas.

Pelo relato, são muitas adolescentes na mesma situação, as autoridades fazem “vista grossa” e permitem que essas situações aconteçam em estradas próximas às metrópoles, colocam a culpa nos caminhoneiros e não resolvem o problema local. Além de que, para a personagem caminhoneiro há o risco da “piteira” ser uma “isca” para roubo de carga e de caminhão, colocando sua vida em risco, tanto que no conto, não é a personagem que decide a parada: “chegamos. Aqui você desce” (TREVISAN, 1999, p. 70).

O conto se dá por encerrado com a descida da adolescente do caminhão. Diferente de outros contos do autor, o desfecho não traz a personagem masculina como opressora, a personagem caminhoneiro não se aproveita da fraqueza da

adolescente, este não vê na situação oportunidade de explorá-la sexualmente, limita-se à carona, mas observa a tática do grupo que a prostitui.

O discurso, em forma de entrevista do motorista e depoimento da garota, revela a gravidade existente no abuso pela exploração sexual, os riscos, a pobreza, as estratégias da prostituição nas curvas da estrada, a idade da referida personagem e das outras meninas, confirma a falta de competência de órgãos públicos em evitar que isso aconteça. É a ausência de programas de saúde preventiva para as adolescentes e mulheres, como também não há atendimento dentário.

O narrador-personagem, na voz do caminhoneiro, volta-se aos problemas de infraestrutura, de apoio e de aconselhamento das instituições de saúde. A personagem demonstra a resistência que tem em sobreviver nesse ambiente, assim como outras meninas que enfrentam a mesma problemática. Todas sofrem a precocidade que acontece, desde a iniciação sexual à perda da dentição e à gravidez na adolescência.

Em Dalton Trevisan há uma solidariedade temporária, observada por meio do narrador-personagem caracterizando o sorriso simples da menina: “o sorriso puro dessa grande festa de viver” (TREVISAN, 1999, p. 70). O desabafo da personagem Negrinha demonstra que ela e outras na mesma problemática vivem a solidão, o desamparo, a ausência da saúde e a exclusão, prostituindo-se na estrada. A busca pelo erotismo por elas faz com que sua situação se agrave, porque perdem a condição de pessoa, para se tornarem objetos nas mãos das personagens masculinas.

Gruber (2007, p. 110) aponta para o desfecho do conto, sobre a etnia da adolescente: “o conto mostra que não há lugar para uma mulher negra, pobre e banguela na estrutura social. Para ela resta apenas o submundo da prostituição nas estradas, cristalizando uma imagem preconceituosa, que relaciona a mulher negra à miséria, à pobreza e à depravação”.

O espaço urbano que reduz as famílias mais pobres e negras à marginalidade faz com que as adolescentes procurem sair da situação opressora, por meio de outras privações, deixam de trabalhar como domésticas, mas caem nos braços de outra violência, que é a exploração sexual. A miséria está nos lares dessas famílias carentes, representadas no ambiente do conto, que mostra a cidade como *opressiva metrópole*, termo usado por Bueno (2000), para que se reflita como a violência que

envolve exploração e abuso sexual, faz as adolescentes sobreviverem neste espaço urbano.

Desse modo, podemos refletir se o motorista, que é personagem trevisaniano, teria se recusado a explorar a moça sexualmente, dada as características físicas dela, pois isso em outros contos é uma rotina, tal qual em “A noite da paixão”, em que Nelsinho se nega, mas acaba se entregando à noite de prazer com uma prostituta “banguela”; ou em “Visita à professora”, em que ele sente asco pela professora, mas acaba se relacionando sexualmente com ela; ou se seria uma atitude nobre e solidária da parte do motorista em preservar a moça e ouvi-la.

Deste modo, terminamos a análise do conto “Uma negrinha acenando”, bem como, encerramos as análises dos contos de Dalton Trevisan, considerando que a obra deste autor trata do vampiro como personagem moradora da metrópole. O autor mencionara em entrevista a Narosniak (1968), a intenção de inserir suas personagens como próximas às características do vampiro. Ainda que haja semelhança com o vampiro de Bram Stoker, como Waldman (1983) observara em sua tese, essas personagens da obra trevisaniana são menos sedutoras, mais agressivas, vivem em espaços domésticos opressores, são pobres, marginalizadas e excluídas, são sobreviventes do limite espacial urbano.

“Uma negrinha acenando” é um conto amenizado pela atitude do motorista em ouvir a personagem. Embora saibamos que o narrador-personagem não é inocente, neste conto, ele se restringe ao *voyeurismo*, momento provado desde quando ele menciona que já a teria visto várias vezes pela estrada. Demonstra a experiência do narrador trevisaniano em lidar com a palavra.

Dalton Trevisan figura entre os contistas que impulsionaram o gênero conto no Brasil, configurando a temática da prostituição, a vadiagem e outras relações conflituosas familiares, servindo para outros escritores, entre eles, o próprio João Antônio que em carta ao amigo Jácomo Mandatto informa que se recolheria para a leitura de *O vampiro de Curitiba*.

João Antônio deixou para seu acervo: um livro autografado por Dalton Trevisan, onde estava escrito: “para o João Antônio, com um grande abraço do Dalton”, datada em junho de 1972. Outrossim, há textos de artigos encontrados na contracapa do livro *Dinorá*, um publicação da *Revista Veja* em 1994, intitulado “Queixas do vampiro: em Dinorá, seu novo livro de contos, Dalton Trevisan recheia

as narrativas com opiniões polêmicas” e um panfleto da Editora Record intitulado “Dinorá: novos mistérios”.

João Antônio também escreveu um artigo “Dalton exporta a lua pálida dos vampiros”, que consta em *Dama do encantado*, demonstrando que apreciava a escrita dele e era leitor de seus contos, analisando o espaço de Curitiba que é a personagem principal de Dalton Trevisan e suas marginalizadas criaturas. A longa citação que segue tem por objetivo demonstrar o conhecimento deste escritor sobre o espaço da cidade que é mencionada por Dalton Trevisan, e por consequência, das personagens marginais que por ali transitam:

Dalton permanece, ficando o pé, em Curitiba. Para queixar-se dela, enquanto a ama, perdidamente. Onde é e está Dalton Trevisan. Queira ou não (quem é você para ter vontades, artista?) feito um procurador do tempo perdido. Procurador e ainda dilacerado [...] Dalton faz uma carreira, trabalha valente, abelha, e vai fiel à sua voz interior. Necessário desenhar ou pintar um touro cem vezes na busca integral de sua essência? Reduzi-lo ao osso do osso, a ponto de só lhe ver o esqueleto, a síntese taurina? Então, mão à obra! Que se danem o mundo e o artista juntos, o que conta é o resultado – a obra de arte. [...] Todos sabem, de pronto, que lugar é aquele do remetente. Não se leva a vida a cantar, mas é uma colméia em que a vida, demenciada, ferve em estado permanente de provisoriado. Embora decadentosa e desdentada, expondo penúria, a indústria da miséria e a sujeira de famílias (legiões) inteiras vivendo e dormindo nas ruas, mendingando (sic!) numa desorganização pior que a de Bagdá, ainda vai à frente e é cosmopolita. Arreganha-se toda feita mãe generosa e despudorada, abriga todos os pilantras, os pelintras, os biltres, os trãsfugas e safados escorridos do mundo, em principal do mundo brasileiro, enquanto suas avenidas e ruas algumas de nome internacional, vão povoadas também de pés inchados e bocas desdentadas – barangas, chués fuentos, doentes, zés-manés, sangues-ruins, chupins e sanguessugas, xexelentos, miseráveis, marias-judias errantes, malsinados cheio de fome – a mal lambida e muito escorraçada ralé a não desfrutar mas a conviver com as luzes do raio *laser*, do elevador automático, dos hotéis de preço, dos restos dos restaurantes de preço que se misturam a cafofos, muquinfos e botequins, pés-sujos e engasga-gatos, dos computadores silenciosos e das chamadas conquistas, dos chamados avanços do chamado primeiro mundo. Escassez e sobejo (ANTÔNIO, 1996, p. 70-72).

O trecho ilustra o universo trevisaniano, entre espaço urbano e personagens, abrindo as portas para o mesmo universo marginal, já povoado por personagens na poesia de Charles Baudelaire, analisada por Benjamin (1994), Berman (1986); e, por escritores como Lima Barreto, Aluísio de Azevedo, João do Rio, Rubem Fonseca e outros mais citados na tese, e aponta, para a mesma temática em João Antônio,

apreciador da boêmia e do espaço marginal. Na sequência de nossos estudos analisamos alguns contos de João Antônio, para que no próximo capítulo possamos comparar a escrita dos autores.

### 3.2 A MARGINALIZAÇÃO URBANA EM JOÃO ANTÔNIO

A marginalidade das personagens no espaço urbano na obra ficcional de João Antônio está sempre ligada a outros problemas, descritos pelo narrador, tais como: más condições da infância, a subnutrição, a mãe que assume a criação dos filhos, a ausência do homem como mantenedor da casa, a ausência de família, também outras ausências e não ouvimos na obra do autor a voz de representantes da escola, da igreja ou do Estado, exceto o Estado por meio da truculência do Exército.

As personagens, geralmente, discursam para si mesmas, em uma tentativa de justificar a sua presença no mundo e também para encobrir a incapacidade para se adequar ou resistir no espaço urbano. Durigan (1983, p. 216-217) afirma que o aprendizado das personagens de João Antônio passa pelos mais velhos e alcança *status* de sabedoria:

[...] na própria busca de sobrevivência que o 'malandro' realiza, perambulando pela cidade grande, sofrendo e aprendendo com os mais velhos, malandros experientes. Por isso, na sua ficção, os atores andam o tempo todo, procuram por todos os lados, vagueiam por diferentes lugares. Frequentemente, são os textos mesmos que se estruturam a partir da movimentação dos atores.

A temática do espaço da cidade que é abordada pelo estudioso poderá ser confirmada em vários contos do autor, porém, em "Abraçado ao meu rancor", vemos, mais claramente, a divisão entre uma cidade que é pomposa, rica e que ostenta sua perfeição, de trabalhadora, de terno e gravata e outra que é do submundo urbano, que passa pelos conflitos que envolvem polícia, trens, fome e miséria.

Durigan (1983, p. 13) atribui a João Antônio a característica peculiar de falar da pobreza, sendo que a temática está presente em todos os seus textos:

[...] a presença e a manutenção de um mesmo e único problema, o da pobreza, que, por ironia, aparece como uma constante nos contos de João Antônio [...] nos contos, a representação da pobreza ganha

contorno a partir da falta, da necessidade, em um contexto onde a riqueza e a 'felicidade' dependem do acúmulo.

A marginalidade social no espaço urbano é constante no discurso de João Antônio, para fazermos a análise de seus contos à luz desta perspectiva, escolhemos: “Lapa acordada para morrer” de *Malhação de Judas carioca*; “Abraçado ao meu rancor”, “Maria de Jesus de Souza”, “Guardador” de *Abraçado ao meu rancor*; “Meninão do caixote” e “Retalhos de fome numa tarde de G.C.” de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Estes contos foram selecionados, juntamente com os de Dalton Trevisan, além disso, buscamos as semelhanças temáticas e aproximação discursiva entre as narrativas, para que pudéssemos, posteriormente, estabelecer os critérios de identificação entre as suas linguagens, tendo em vista os limites das personagens marginalizadas no espaço urbano.

### 3.2.1 “A Lapa acordada para morrer”: o discurso da decadência

Lapa – Lapa do Destêro –,  
Lapa que tanto pecais!  
(Mas quando bate seis horas,  
Na primeira voz dos sinos,  
Como na voz que anunciava  
A conceição de Maria  
Que graças angelicais!)

Fragmento de: *A última canção do Beco* de  
Manuel Bandeira (1970, p. 170).

O conto retrata a história de um bairro, a Lapa, que se apresenta como personagem da cidade. O ponto de vista é do narrador-personagem que, ao se lembrar de como era aquele ponto da cidade, passa a trazer as memórias de um tempo e espaço que experimentou na juventude, trazendo informações até do século anterior que faz parte do registro do Rio de Janeiro.

O narrador antoniano observou na Lapa o espaço para manifestação da sua arte, escrevendo sobre ela. Zola, citado por Dimas (1985), viu a cidade como motivo para a arte, bastando que se abrissem as janelas para que pudesse se expressar. Argan (1995) comenta que a cidade é passível de mudanças quanto às situações que levam à destruição. O narrador antoniano descreveu a Lapa em ascensão até a sua derrocada.

De acordo com o narrador-personagem, a Lapa fora demolida em 1974, para construção da Avenida Norte-Sul; a sua ruína começou ao final da Segunda Grande Guerra Mundial, em 1945. Entre as características mencionadas pelo narrador-personagem, consta que a Lapa era: “essa espécie de Montmartre dos pobres, tantas vezes ameaçada de desaparecer” (ANTÔNIO, 1976b, p. 57); “uma perda da noite” (ANTÔNIO, 1976b, p. 58); “amante e malandra” (ANTÔNIO, 1976b, p. 59); “seria sempre uma menina, que insistia e ficava acordada” (ANTÔNIO, 1976b, p. 70). O tratamento discursivo relata que a personagem Lapa,

[...] até 1940 era essa a Lapa que corria os jornais, desfilava tragédias e belezas, esmagava mulheres e otários, triturava fortunas, engolia malandros e favorecia noitadas alegres, acendia ódios, congregava figurões, expunha e escondia amantes, poetas e desbragados, enquanto o resto da Cidade dormia (ANTÔNIO, 1976b, p. 61).

Apresentada a personagem principal Lapa, passemos às outras personagens marginais que fazem parte do conto e relacionam-se com ela. Procurar a moral e bons costumes na Lapa não adianta, pois o término é a derrocada: “um dos estudiosos da cidade do Rio de Janeiro e da Lapa, Brito Broca, escrevia sobre a decadência: ‘A Lapa está voltando a ser família’” (ANTÔNIO, 1976b, p. 57).

A personagem Lapa de suprema não possuía nada, de acordo com o narrador-personagem, que descreve como último herói do local, um cachorro, por nome Elefante: “nos primeiros dias de março de 67, ele se estraçalhava entre os escombros de um desabamento na Rua dos Arcos, tentando salvar o seu dono, um emigrante espanhol, com trinta e alguns anos de Brasil” (ANTÔNIO, 1976b, p. 57).

Os ambientes da boêmia localizados na Lapa se tornaram seu ápice e sua ruína, ao estilo romano, de acordo com o narrador-personagem:

[...] famosa pela sua boêmia, vida livre, rosário de cabarés, clubes de jogo, *blitzen* policiais, império, reinado e república da malandragem carioca, paraíso dos sabidos e calvário dos otários, mostruário de mulheres famosas [...] moradia de um poeta bem comportado (Manuel Bandeira) e de um pintor famoso no mundo (Portinari) [...] a Lapa só principiou o seu mau comportamento no finzinho do oitocentismo e apenas entre 1910-15 é que se fez famosa como uma perda da noite (ANTÔNIO, 1976b, p. 58).

Em 1915 estabeleceu, sem nenhuma comunicação antecipada, nas Ruas Taylor, Joaquim Silva, Conde de Laje e Beco das Carmelitas (que Manuel Bandeira cantou em *Última Canção do Beco*), uma

prostituição de altíssimo padrão para a época, de consequências novelescas – crimes de amor, boêmia desregrada e completo sortimento de malandragem, e que também irmanou sambistas, pintores e homens de letras (ANTÔNIO, 1976b, p. 59).

O espaço urbano da Lapa envolvia cabarés, cafés concerto, leiterias, restaurantes. Com vários cabarés: A Gruta do frade; Tabu, Primor etc., citados pelo narrador antoniano em outros contos.

A personagem Lapa fez o sucesso de muitos compositores, como Pixinguinha, Heitor Villa-Lobos, Francisco Alves, Noel Rosa, que fez um samba dirigido às mulheres do cabaré. Também de cantores da noite e artistas, como: “Derci Gonçalves, Grande Otelo, Luís Vieira e até a Carmem Miranda” (ANTÔNIO, 1976b, p. 63).

A personagem Lapa criou muitos “malandros” que possuíam características de estilo parisiense misturado ao africano, cafetões, como Flores que usava vestimenta impecável; Camisa-Preta por usar camisas pretas; Meia-Noite que foi morto em frente ao cabaré que trabalhava; Joãozinho da Lapa filho de general; Mariozinho da Lapa, morto por um oponente; Nelson Naval, morto na Cinelândia. À ideia de morte podemos associar a melancolia com o fim do bairro “essa Lapa da hora da morte era uma mistura pungente” (ANTÔNIO, 1976b, p. 63), bem como, à ideia ingênua de resistência: “mas a Lapa vai resistir mesmo que acabe. Isto aqui vai ficar bordado de inferninhos [...] o Primor vinha recebendo frequências novas, de gente e da Zona Sul, e até de famílias” (ANTÔNIO, 1976b, p. 63). Subsistir ao espaço urbano é próprio do universo marginal, evitando “se desintegrar”, como Berman (1986) afirma.

O narrador-personagem destaca, entre tantos, um marginal: “malandro maldito”, considera-lhe o pior dos malandros que possa ter frequentado a Lapa, chamado também de “Madame satã”, entre seu modo de agir, configurava: tóxico, sodomia, morte por ciúme, navalhada e capoeira. A personagem enfrentava os policiais, e por isso, ficou detida na Ilha Grande. Todas essas personagens da Lapa se constituem na identidade do local.

Ao mesmo tempo, da importância destas figuras para o espaço da Lapa, havia os locais pertencentes a todos, como os “cabarés da Lapa, de seus cafés, concerto, restaurantes, leiterias, que se viveram as melhores noitadas do bairro; o Siri, a rua da Lapa, tão cantado por Mário de Andrade [...]; o café Bahia” (ANTÔNIO,

1976b, p.61). Segundo Lynch (1997), a identidade do espaço traz significações importantes para a coletividade, entre o caminho a ser seguido e que possa representar o local e cada indivíduo pertencente a ele.

A rememoração do narrador-personagem traz o esquema de prostituição carioca que seguia “recolhendo dinheiro a rodo”. Entre as funções exercidas pelas prostitutas havia o costume de retirar dinheiro dos homens ricos e deixá-los empobrecidos. Segundo Durigan (1986, p. 217), a aprendizagem da personagem marginal que consiste em tirar dinheiro dos outros, indica que o grande motivador é o pauperismo:

O saber sobreviver, tomar dinheiro dos ‘otários’, implica, então, na presença de uma falta, na existência de uma necessidade real (pobreza), que para ser suprimida exige do ‘malandro’ todo um ‘saber especializado’, oposto ao saber da competência capitalista, e que só será adquirido através de um processo prático de aprendizagem, o da vida.

O narrador-personagem, ao expressar a derrocada da Lapa, faz de modo gradativo, vai explicando desde o seu auge, à época que garçons, travestis, dançarinas e prostitutas tinham que trabalhar em dois ou três lugares para que pudessem sobreviver; revela o entorno da Lapa que passa a ter outro público, o dos pingentes:

Enquanto mendigos, vagabundos e indigentes iam juntando seus farrapos e transformando folhas de jornal em cobertores, fazendo suas moradas da noite nos vãos da escadaria da Escola Nacional de Música e do Automóvel Clube do Brasil, as ruas, bares e cabarés da Lapa continuavam um reino dourado e saltitante dos invertidos do amor com suas franjinhas delicadas, seus fricotinhos, desmunhecamentos e ares de etéreos sofrimentos (ANTÔNIO, 1976b, p. 66).

Um dos principais temas que envolvem a marginalização é a morte. A ideia é recorrente neste conto, girando em torno da situação caótica dos grandes centros, em que alguns bairros são os locais de destruição de regras morais, e por consequência, a diluição das personagens marginais, pelas próprias condições oferecidas neles.

O narrador-personagem, no desfecho do conto, relata os últimos instantes: “a Lapa esfarrapada, na hora da morte, que o século viu nascer e viu cair em obediência aos planos oficiais ou em consequência de enchentes e desabamentos. Sempre entre andrajos, misérias e decadências” (ANTÔNIO, 1976b, p. 70).

Essa representação da Lapa a coloca como personagem marginal, em que a prostituição é o maior interesse das personagens que vivem no beco e entre as avenidas e ruas próximas a ela. Na decadência do bairro mencionada pelo narrador-personagem, as prostitutas saem do local restrito dos cabarés e boates, para frequentarem as ruas, espaço em que se vendia o corpo a preços baixos e pagava-se pelo aluguel de quartos de hotéis e pensões.

O narrador-personagem observa que o ambiente insalubre não é fechado pela vigilância sanitária porque não é visitado:

O teto é alto, as janelas são em geral de venezianas, os lustres antigos pendendo lá no alto, o ar abafado, chão nu e encardido, higiene precária, não excluindo baratas, pulgas e outros insetos indecorosos e, em quase todos, a presença de uma pia para abluções ligeiras e insuficientes. A fechadura da porta é encrascada, calvário dos bêbados. Os corredores intrincados abrigam muito movimento (ANTÔNIO, 1976b, p. 70).

A descrição do local e da falta de higiene remete-nos a *O cortiço* de Aluísio de Azevedo, comentado na tese, a partir das análises de Candido (2004). A semelhança, o mau cheiro, sinestesticamente parece exalar e saltar das páginas da narrativa antoniana, com características do realismo/naturalismo. Outro fato que faz alusão a esta obra é o zoomorfismo, em que o narrador antoniano compara todo o movimento interno da Lapa, com características animais, de tratamento desumano: “O entra-e-sai nesses dias é bastante intenso e a Lapa se confunde com o Mangue. Aliás, o gado humano que se negocia nesse mercado, só encontra paralelo em cantos ainda mais sórdidos do Rio” (ANTÔNIO, 1976b, p. 70).

O narrador-personagem se queixa das mudanças promovidas no espaço urbano, da perda do alto padrão de prostituição que havia no passado, muda-se o local da negociação das relações sexuais, combinando-se diretamente com as prostitutas que tomam as ruas; os hotéis alugavam a preço baixo o momento rápido. A imagem do leão-de-chácara, com a decadência e aproximação da marginalização, “sai de cena”, substituído por um único porteiro.

Na decadência da Lapa marginal, o narrador-personagem comenta que restara a *Boite Casanova*, o show de travestis, como em outros ambientes do beco, o público se tornara outro, ainda que se apregoasse que era um local doméstico “quase familiar”, a categoria dos pingentes, malandros e viradores já haviam dominado o espaço:

[...] o fato líquido é que a grossa frequência do *Casanova*, indisfarçavelmente de malandrinhos rampeiros, rameiras mal ajambradas e *viradores* sem eira nem beira, formam um lago dos mais escuros, com piranhas por todos os lados e mesas de mulheres ostensivamente trabalhando seus otários nos intervalos dos *shows*, como na mais legítima ante-sala de bordel (ANTÔNIO, 1976b, p. 67).

A invasão da marginalidade indica as diferenças da população da cidade, com a chegada de migrantes e imigrantes para trabalhar no Rio de Janeiro. Ainda que o narrador-personagem cite as últimas tentativas de se erguer a Lapa com shows de um número grande de artistas naquele ambiente, tais como a sambista Olinda Ribeiro, shows de bailarinos espanhóis no ritmo da rumba, malabaristas, cantores sopranos líricos, número chinês com bailarinas, *strip-tease*, mesmo assim ocorre a falência do bairro que seguia o planejamento ditado pela cidade.

A derrocada da Lapa marginaliza as personagens frequentadoras dela para os limites periféricos, pois não serviriam mais para área, a qual havia se modificado no tempo e no espaço. A metrópole é vista como opressora, há a exclusão de grupos mais pobres do bairro, empurrando a marginalidade para outros ambientes dela mesma, pois os marginais sobrevivem nas mudanças de espaço, como o narrador antoniano cita, vão para bairros mais “sórdidos”, sem sair daqueles limites, resistindo à margem, no labirinto forçado por aqueles que comandam o espaço urbano, em virtude de se aprimorar a classe social do mesmo.

### 3.2.2 “Abraçado ao meu rancor” – desabafo de um repórter

*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.*

Germano Matias

A dedicatória de João Antônio na obra literária *Abraçado ao meu rancor* é ao escritor Lima Barreto: “Para AFONSO HENRIQUES DE LIMA BARRETO, pioneiro”. Posteriormente, no conto “Abraçado ao meu rancor” cita desse autor uma frase que

demonstra seu agradecimento: “A minha alma é de bandido tímido” (Lima Barreto – Marginália). A dedicatória ao autor acontece em outras obras de João Antônio, tais como: *Malhação de Judas carioca* (1976b) em que lhe consagra a obra: “Consagro ao talento e ao caráter do mestre AFONSO HENRIQUES DE LIMA BARRETO pioneiro e sempre vivo”; em *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1975) em que escreve apenas: “Para Afonso Henriques de Lima Barreto”; em *Leão de chácara*: “A Afonso Henriques de Lima Barreto – pioneiro consagro”; em *Casa de loucos* (1976a) que possui dedicatória idêntica: “A AFONSO HENRIQUES DE LIMA BARRETO – pioneiro – consagro”.

Já no conto “Abraçado ao meu rancor” o narrador-personagem inicia a história questionando sobre Germano Matias, um sambista humilde e talentoso, e faz isso enquanto caminha pelas ruas de São Paulo. O estilo empregado discursivamente pelo autor João Antônio rememora a poesia de Manuel Bandeira e oferece um tom nostálgico à narrativa.

Em “Abraçado ao meu rancor” se apresenta uma personagem que é jornalista. A personagem perambula pelas ruas até chegar à casa antiga em que a mãe vivia. Após um tempo no Rio de Janeiro, a personagem retorna a São Paulo, não reconhece os espaços externos, não se sente bem naquele clima das ruas. Segundo Bachelard (1988), o inconsciente sabe quando deveria ficar bem alojado e isso corresponderia a sua felicidade.

Uma das causas do mal-estar da personagem é a diferença no espaço e no tempo, o lugar já havia se modificado e saíra do estado de província para metrópole, o que, para Lucas (1999), seria a estratégia do conto, propositadamente colocada ao meio do livro:

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 (LUCAS, 1999, p. 97).

Essa nostalgia vem da ausência de si mesmo, de pessoas e objetos da província, como é a ausência dos trilhos do bonde e dele menino correndo: “Havia o bonde Anastácio [...] Um bonde aberto, de estribos [...] para o moleque saltar lá na frente e repegar andando, suas calças azuis de escola” (ANTÔNIO, 1986, p. 96-97). O espaço urbano externo é significativo para a personagem, que, ao rememorar,

entra em si mesma e parte para a interiorização, em que vasculha o sótão das lembranças do passado.

É o recontar da trajetória da personagem em São Paulo, nas comparações que faz com o Rio de Janeiro. Todavia há uma comparação da metropolitana cidade de São Paulo com aquela da memória, que é provinciana.

Lucas (1999) aponta que em “Abraçado ao meu rancor” há um lado memorialístico de João Antônio que lembra a narrativa de Proust, por que em *Recherche du temps perdu* entre as personagens ocorreu a perda da aristocracia dos transeuntes na cidade, mas que no conto do escritor brasileiro suscitará com outra intenção, a de demonstrar os espaços que antes eram preenchidos por personagens marginais: “este é o lado proustiano da ficção de João Antônio, com a diferença de que o escritor francês conta a despedida da grãfinagem dos aristocratas [...] o brasileiro procura reter a invasão dos espaços livres dos marginais” (LUCAS, 1999, p. 97). Lucas (1999) comenta que o espaço urbano é tomado, acabam-se os bares, os botequins e as lanchonetes têm início, até a sinuca é substituída por outros jogos. Tudo isso, então, representa não o tempo perdido, mas o espaço marginal perdido na obra de João Antônio.

A cidade, segundo Gomes (1994), é um local “sínico”, repleto de metáforas, por isso é ambiente literário, passível de criação e de leitura. O modo como o narrador-personagem de “Abraçado ao meu rancor” lê a cidade e a descreve para que o leitor conheça o seu ponto de vista, transporta-nos a um espaço urbano modificado pelo tempo; a cidade toma o aspecto de labirinto, já que foram retirados dela alguns elementos que faziam parte da memória do narrador-personagem.

O narrador-personagem indica o perambular pelos principais bairros de São Paulo, próprio do andarilho ou do *flâneur* de Charles Baudelaire. Gomes (1994) retoma em seus estudos a poesia *A une passante*, “A mulher que passa” deste poeta, em que há muita semelhança com o narrador-personagem de “Abraçado ao meu rancor”, ainda que o gênero lírico seja diferente do gênero conto, porque aquela personagem da poesia veste luto, enquanto caminha pelas ruas da cidade e segue observada pelo eu poético; já esta personagem caminha procurando se reconhecer no espaço urbano. De conformidade, em “Abraçado ao meu rancor”, o narrador-personagem faz trajeto pelo trem e comenta o que vê, como o deslocar cinematográfico:

Osasco, Lapa, Vila Ipojuca, Água Branca, Perdizes, Barra Funda, Centro, Pinheiros, Lapa, na volta. Roteiro é este, com alguma variação para as beiradas das estações de ferro, dos cantos da Luz, dos escondidos de Santa Ifigênia. Também um giro lá por aquele U, antigamente famoso, que se fazia entre as Ruas Itaboca e Aimorés, na fervura da zona do Bom Retiro (ANTÔNIO, 1986, p. 77).

Silva Neto (2002, p. 18) considera que a narrativa de João Antônio tem espaço próprio: “o espaço urbano paulistano ficcional é determinado pelo andar, caminhar, perambular, vagar, transitar das personagens ou do narrador”. É um recurso do autor para reflexão, enquanto caminha, a personagem abstrai pensamentos, rememora situações e procura uma saída, nem sempre adequada, como em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, “Busca”, “Guardador”, “Maria de Jesus de Souza”, “Frio” e outros contos. A narrativa antoniana procura o monólogo, mas, por meio deste, dialoga com o próprio leitor, contando o seu pensamento, angústias, frustrações e modo de vida.

“Abraçado ao meu rancor” retoma a temática vista em “Publicitário do ano”, em que a personagem dialoga sobre a estratégia paulista da Prefeitura e agências publicitárias procurar seduzir pessoas de outras cidades pelo turismo a partir da propaganda:

[...] quer arrotar que funciona. Promete descontos aos turistas que venham a São Paulo nos fins de semana. Trata de envolver restaurantes, boates, teatros e casas de samba. Os preços cairão, atraindo. Um *slogan* pula, entre os mais, um luxo: ‘No próximo fim de semana o Rio vai ficar cheio de paulistas. Fuja para São Paulo’ (ANTÔNIO, 1986, p. 78).

Por trás do entusiasmo publicitário paulista, o narrador antoniano guarda sua mágoa vinculada à hipocrisia da sociedade que desmerece, principalmente, a cidade metropolitana vizinha e concorrente. Percebemos, claramente, a mentira por trás da propaganda da cidade, pois São Paulo não tem mar, não possui a beleza natural do Rio de Janeiro: “para o carioca, paulista é um chato engalochado. Grave, afobadinho, de ginga pouca e duro das juntas. E, para paulista, carioca descansado é marrom de sol, parece viver em férias” (ANTÔNIO, 1986, p. 78).

As duas cidades vivem rivalizando, mas o narrador-personagem não se sente bem com o retorno a São Paulo, cruza os espaços exteriores, sentindo-se estrangeiro na cidade. Estrangeiro é o termo criado por Freud para explicar o

sentimento de não pertencer àquele ambiente, que é o estado em que a personagem se revela, não se reconhece naquele ambiente, causado pelo estranhamento, ao qual Bueno (2000) se refere.

O espaço urbano externo pode ser exemplificado na experiência do narrador-personagem até na tradução do termo “externo” para o francês, que pode ser traduzido como *externe* ou *étranger*. Bastou um tempo fora e, ao retornar, tudo mudado, por motivo da modernidade: “a cidade deu em outra. Deu em outra a cidade, como certos dias dão em cinzentos, de repente, num lance. As caras mudaram” (ANTÔNIO, 1986, p. 80). O narrador-personagem, ao andar pelas ruas, lança-lhes um olhar que busca reconhecer o espaço perdido.

No mesmo conto em que o narrador revela o seu rancor pelo espaço urbano, busca explicar o antes e depois da intervenção pela ditadura militar nos ambientes jornalísticos: “noutro tempo, bem outro, a redação fora um lugar de entusiasmo, rumor e movimento. Isso, sem a ditadura. Agora, transpirava-se nojo, derrota e, pior, um nhém-nhém-nhém, um chove-não-molha dos capetas” (ANTÔNIO, 1986, p. 79). A personagem não consegue se sentir à vontade no ambiente da redação, pelos tipos de cobrança da censura.

Nas entrelinhas, no recorte de que tudo se modificara, o narrador-personagem comenta da época em que se mudara para o Rio de Janeiro e depois, de volta a São Paulo, novos rostos nas ruas, nova paisagem arquitetônica, outros meios de transporte são marcas de modernização da cidade, aumentando significativamente o número de transeuntes, afirmando-se metropolitana.

Talvez seja por isso o questionamento no início do conto sobre Germano Matias, que era uma lenda, havia sido engraxate, jogador de sinuca e compositor de samba: “os caras mudaram, muito jogador sinuqueiro sumiu na poeira. Maioria grisalhou, degingolou, esquinizou-se para longe, Deus saberá em que buraco fora das bocas-do-inferno em que eu os conheci. Ou a cidade os comeu” (ANTÔNIO, 1986, p. 80). A ausência do artista na cidade liga-se ao mal-estar, citado por Bueno (2000), e, a partir do entendimento de Freud, é o sujeito que se nega aos fracassos provocados pela sociedade e que deseja retornar à casa da família.

As teorias convergem para o mesmo embate do sujeito na sociedade, como Bachelard (1988) explora, o sentimento do sujeito externo é encaminhar-se para o interno, à casa de origem, à casa materna. Para Lynch (1997), o cérebro se adapta às mudanças, portanto, os aspectos da cidade são capazes de provocar significação

e legibilidade física em que a atravessa. O narrador-personagem de “Abraçado ao meu rancor”, apesar de não aprovar a paisagem urbana que está diante do seu olhar, ainda que se sinta estrangeiro, reconhece o espaço até chegar à casa materna.

A necessidade do reconhecimento espacial urbano pode ter a ver com o sentimento provocado pela época, a falta de notícias poderia significar o sumiço de pessoas conhecidas, mostrando que o espaço da cidade fora invadido pela violência urbana, pela truculência do momento histórico que coincide com a ditadura militar, no tempo descrito pelo narrador do conto.

O narrador-personagem reclama da profissão de jornalista. O conto se assemelha à própria vida do escritor, à sua função solitária da escrita, um momento de reflexão, de depressão:

Esta profissão não presta. Com o tempo, você vai empurrando a coisa com a barriga, meio pesadão. Sem qualquer alegria, garra ou crença, cutucado pela necessidade da sobrevivência. Apenas. O pior, se existe um, é que esta ocupação sovina e instável acaba como que atraindo azares, vícios, mortificações e levantando desejos de destruição, pespegando sentimentos culposos. A bebida, alguma esbórnia, outros empurrões que se tenta dar nessa consciência só fazem afundar mais o poço (ANTÔNIO, 1986, p. 81-82).

O conto apresenta a personagem entregue aos vícios, suas necessidades de bebida e de cigarro. O fragmento a seguir mostra um dia de ressaca, a punição moral a si mesmo:

Dez da manhã. Ontem, porre; ressaca, hoje. Há quanto tempo repetes esse ritmo, hem, camarada? Nevoeiro na cabeça, dor, olhos inchados, pouco me adiantaram os óculos escuros. Nem a cidade tem luminosidade para tanto. Refrigerante e água. Na manhã, você já bebeu aí perto de uns cinco copos. Nem contei. E estes comprimidos não estão resolvendo nada. Você trinca os dentes o celofane e vai abrir um novo maço. Fumo. Não devia e fumo. Com honestidade, garra e jeito vivo, a profissão seria magnífica. Linda (ANTÔNIO, 1986, p. 82).

A nossa análise pretende entender o perfil das personagens no espaço da cidade, como elas se completam nas ruas. O todo coletivo transposto na voz da personagem, para que compreendamos o mundo criado pelo autor. Afinal, sua voz é representativa de muitas personagens, daquelas pessoas reais que o autor

conheceu, também de outros autores que admirava, como Lima Barreto, ao descrever a metrópole brasileira e seus pingentes urbanos.

Por meio do narrador antoniano podemos verificar que os perfis das personagens que sobrevivem na metrópole, revelam-se como um material rico e importante para investigarmos sobre a urbanidade e o ser que vive nesse meio. O avanço das cidades no Brasil, as metrópoles, coincide com um país que caminha para a ascensão, mas que maltrata a população de rua, que despreza os “vadios”, como João Antônio carinhosamente os chamava.

As situações são narradas sobre épocas passadas, conquanto, há uma presentificação da obra, para que se converta passado em presente, como está elaborado no seu discurso: modificam-se os meios, por exemplo, os contos que envolvem personagens crianças e adolescentes, a literatura de João Antônio e os jogos de sinuca, neste sentido, são instrutivos, até para compreendermos como age o aliciador de menores, que na essência é igual ao Vitorino, personagem de “O menino do caixote”.

A cidade apresentada no conto traz o rancor da personagem que não compreende os colegas de trabalho envolvidos com seus interesses profissionais. A cidade, deste modo, traz a corrosão do ser humano que, em busca de bens materiais e por ser ambicioso, pelo capitalismo, não quer enxergar o outro, tampouco quer aceitar a fome e a pobreza como presenças destruidoras na metrópole. Silva Neto (2002) verificou a ausência de pessoas conhecidas na cidade e a sensação de solidão, por isso já é outra cidade. A solidão é um dos sentimentos que amargura o narrador-personagem, ele não se reconhece naquele espaço, após ter ficado um tempo fora do local, sente-se à margem.

Dessa maneira, o narrador-personagem sente o peso de seu profissionalismo, ser repórter é quase uma missão, como escritor tem que abordar criminosos para conseguir a matéria, exemplificando e permitindo que o leitor enxergue pelos seus olhos:

Detestável ir a todos esses buracos, desentocaiar vagabundos, localizar salões de sinuca e me mover de carro. Devia tocar de ônibus, que os bondes se sumiram, o asfalto cobriu os trilhos como cobriu os paralelepípedos [...] eu que me mexa pelos trens suburbanos ou pelos ônibus tão lento desta cidade. Ruins, enormes, cheios, onde se fala pouco. Mas será, pelo menos, decente ou limpo

com esta gente, afinal uns pobres-diabos sem eira nem beira, sobrevivendo Deus sabe. Diacho (ANTÔNIO, 1986, p. 82-83).

O narrador-personagem reclama do excesso do paulista em ser correto, por zelo e por perfeccionismo. Após a personagem ter morado um tempo no Rio de Janeiro, está desacostumada do protocolo e perdeu as normas éticas da cidade, toda empenhada no cartão-ponto, até mesmo para horas de relaxamento, como ter um dia para se alcoolizar, preferindo a sexta-feira, e qualquer coisa ao contrário, para o paulista é considerado anormal: “Quem bebe na quarta ou na segunda – irresponsável, alcóolatra, raridade. É isso que a minha companheiragem, hoje cheirosa e lustrosa, engravatada e bem-comportada, pensa, diz, imputa. E cobra dos parceiros” (ANTÔNIO, 1986, p. 84). Aquele que foge às regras, é o sujeito marginal, é o infrator, personagem capaz de negligenciar o trabalho, para o paulista é “vagabundo”.

O narrador-personagem compara a elite jornalística com os marginais dos jogos e da prostituição, considera-os seres de mais inocência do que esses outros:

Ontem, o coquetel. 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 enfrentando a barra de cara limpa. Rancor por dentro, mas cara limpa. Jogo franco em que vendem apenas o corpo (ANTÔNIO, 1986, p. 84).

O panorama descrito pelo narrador-personagem compara a elite com as prostitutas que frequentam as ruas, atribuindo mais valor a essas. A narrativa mostra a hipocrisia social burguesa, responsável pelo brilhantismo da cidade e não condiz com a decadência moral em que vive, causando-lhe revolta e repulsa pela farsa existencial do meio urbano. Para o narrador-personagem, conforme ele caminha e observa a cidade, vê nela uma falsidade aparente, de um colorido que não lhe pertence; implicando até mesmo com os *hippies*, que para o Brasil não tem função nenhuma, visto que o movimento apresentou razão apenas nos Estados Unidos e não combina com a realidade local, é apenas cópia de países mais desenvolvidos: “Sei. Quem não sabe? Depois, vamos e venhamos. Não é esta ou aquela cidade brasileira mais ou menos provinciana. O país é. Como um todo: um arremedo. Provinciano da cabeça aos pés. Sei” (ANTÔNIO, 1986, p. 84-85).

O rancor da personagem ocorre pelo falseamento da propaganda que faz uma São Paulo que só existe nos *outdoors*, nos *folders* de turismo, na cabeça de agentes publicitários, motivados pela censura do regime militar, tais como os slogans: “compre em São Paulo o que o mundo tem de melhor” (ANTÔNIO, 1986, p. 86); “em São Paulo você faz negócios da China” (ANTÔNIO, 1986, p. 90); “na noite de São Paulo você esquece que o dia vai nascer” (ANTÔNIO, 1986, p. 129); “no Largo do Arouche você compra flores e leva junto muito amor e um clima inefável de *belle époque*” (ANTÔNIO, 1986, p. 130); “em São Paulo você faz negócios da China. No centro, próximo ao bairro da Luz, está a famosa Boca. O mercado de automóveis usados nesta área é qualquer coisa de...” (ANTÔNIO, 1986, p. 132).

A propaganda da cidade só demonstra o sonho e a impossibilidade urbana de ser o que no papel se aceita, enquanto anunciam, é um recorte da irrealdade metropolitana, que não combina com o *rush* diário que as personagens experimentam.

A realidade, longe da campanha turística, mostra uma cidade corroída pela dor de seus habitantes periféricos que, vindos do Norte ou Nordeste, não conheciam o frio, a geada, aliado às péssimas condições das favelas, cada qual em seu barraco, passando por dificuldades pela sobrevivência.

O discurso antoniano demonstra o espaço inadequado das personagens, representativas de migrantes que, fugidos da seca e da fome das suas regiões natais, não conseguem se instalar com dignidade na metrópole paulista ou na carioca, com saúde, educação, emprego e moradias dignas para o descanso do trabalhador.

A ação do colonizador sobre o colonizado também é motivo de rancor no discurso antoniano. Ele descreve, no conto, os padres e os políticos que acharam feio o nome dado pela população ao local em que moravam, “Buraco Quente”. Por isso deram o nome de Jardim Beija-flor, porém, sem que fossem feitas obras que melhorassem as condições de vida dos populares, tudo ficava bonito apenas no papel.

A condenação de outros e de si próprio é quanto ao pertencimento à classe média, o que insulta o narrador-personagem:

[...] empanturrado ontem e bebum, no coquetel, escarneci e, de voz empastada, eu disse classe merda [...] pertença a que classe senão a ela? A que usa óculos escuros para tapar a lágrima, o luto, a esbórnia. E o caráter. Não, os comprimidos não estão me adiantando (ANTÔNIO, 1986, p. 90).

A batucada na lata de graxa surge à memória e faz o narrador se sentir nostálgico de outros tempos, em virtude de se encontrar no mesmo espaço, na caminhada recorda e rememora a canção do engraxate Germano Matias: “No coração da cidade / Hoje mora uma / saudade, / A velha Praça da Sé, / Que é de tradição. / Aí, que saudade, / Da batucada feita na lata de graxa... / Até o engraxate / Foi despejado... / ... Só restou recordação” (ANTÔNIO, 1986, p. 90-91). No questionamento interno sobre o fim dado às canções, e por consequência, também à personagem.

O espaço urbano não só na metrópole, mas no país, indica o poderio da ditadura militar. O país se torna metafórico, “país adjetivo”, onde as pessoas ou personagens se colocam como ventríloquos levando a vida como podem, seguindo seu curso, porque não há saídas:

Todos ditadores, eficientes e poderosos, usam óculos escuros. Como vão as coisas neste país adjetivo, preferível e menos desastroso o sujeito ser apenas jornalista. Com o correr dos anos, perderá duas coisas e só duas. Embora, é verdade, propriedades que um homem só perde uma vez. O tempo e a vergonha (ANTÔNIO, 1986, p. 91).

O rancor, descrito abaixo, nas palavras de João Antônio, revela a sua aversão pela classe média, da qual faz parte. Ele mantém no discurso o constrangimento por ser um jornalista e escritor ao mesmo tempo, para que possa sobreviver. Dentre as piores questões para essa profissão, está a de se sujeitar ao outro, para sobreviver, o que faz perder a autoestima. A lógica tem a ver com o verniz com que a classe média costuma camuflar os próprios dramas cotidianos, fingindo que eles não existem, fazendo isso por meio do seu comportamento diário e moral, em que esconde o que passa em detrimento do que a sociedade quer ver:

Pior é, no país, o sujeito que, escritor, se mete a também jornalista. Aí, perderá potencial maior – o tempo, a vergonha, o talento e o estilo. Além, claro, de correr outros riscos sérios da dor inútil. Bate-lhe o envelhecimento precoce, a velhice íntima, baixa-lhe impotência, medo, mais as deformações e vícios pequenos da classe média. Porque esse tipo de infeliz será sempre um animal bufo da classe

média. Vai bufanear o tempo todo para ela – e jamais orbitar fora do alcance dela – e se iludir, ardiloso e frenético, pelos bares a dizer, só depois de bebido, que não pertence a ela. Virou até moda, por exemplo, a proclamação de que se é um marginal da classe média. Ou merdeia. A segunda forma, num tempo em que o jogo de palavras e o uso da palavrada passaram a valer como sinal de talento, é mais elegante. Mérdia. Podendo grafar isso, então, é o fino do espírito. Atualizado, renovador e progressista, compõe bem. Soa criativo. E, útil, começa a faturar, o que é conveniente e de oportunidade boa. Que um escriba avisado não perde, claro (ANTÔNIO, 1986, p. 91-92).

O narrador-personagem, nesse conto, utiliza-se do pensamento de João Antônio, ao criticar a classe média e se ressentir do pertencimento a ela. Em declarações aos amigos, o escritor costumava reclamar do comportamento dela, incapaz de sair de seu círculo vicioso das prestações, dos juros, dos créditos.

O rancor da personagem reside, principalmente, nesse vínculo vitalício das personagens a tal classe, pois não conseguem ascender socialmente, como também não aceitam a classe baixa, vivendo no limite intermediário entre as duas outras classes.

É o limite pertencente à classe média, o que pode ser considerado figurativamente como o “labirinto”, mito retomado por Gomes (1994), a personagem vasculha a cidade, luta no trabalho, mas não sai dos moldes projetados pela cidade, pelos executores do seu traçado e das condições que são impostas. A menos que fosse possível projetar, como Dédalo e Ícaro, asas para fugir daquele ambiente, com a metáfora de mudança de espaço social para uma classe superior, a classe descartada, como a personagem apresenta no conto o rancor ao espaço social ocupado. O único jeito é caminhar no espaço da cidade. É a “cidade do vício”, aquele termo usado por Benjamin (1994); nestes limites o homem deverá procurar sobreviver, resolvendo os próprios problemas pelo caminhar, como Charles Baudelaire sugeriu na sua poesia.

A narração antoniana revela a condição da cidade, o conglomerado de personagens caminhando pelas ruas, de carro ou a pé, movidos pela pressa constante. Esse universo é o mundo criado por João Antônio, representativo do *rush* dos grandes centros urbanos, mas é o lugar em que a solidão habita, em que impera a experiência do deserto. O narrador-personagem vive o grande vazio existencial. A personagem está sozinha, em meio à multidão, está em desacordo, o sentimento de

desequilíbrio é o que lhe causa os devaneios, assim, camufla sua existência e vai caminhando pelas ruas.

Na questão reflexiva do conto, sobre o mistério envolvendo o sumiço das personagens vinculadas ao passado histórico da cidade: “por que se escondeu Germano Matias, saído sambista e malandro, repinicando na lata de graxa?” (ANTÔNIO, 1986, p. 98) e a ausência do pedreiro Valdemar contribui para a experiência ruim do narrador-personagem e lhe causa um mal-estar. O sentimento de impotência diante da nova ordem imposta, de limpeza nas ruas, aliada aos prédios modificados, da estrutura e da paisagem urbana que tomam conta da cidade, aumenta o clima de cidade perversa.

A *polis* perversa citada por Gomes (1994) provoca na personagem de João Antônio a falta de reconhecimento do espaço, por isso não consegue a identificação com o ambiente revisitado, o que era possível através das imagens que antes haviam do espaço coletivo. Para o narrador-personagem “a cidade mudou”, “esquinizou-se”, ao expulsar personagens importantes consideradas até patrimônio cultural, quem comanda a cidade retira dos demais habitantes o desejo de se socializar novamente, restando o rancor. O que a personagem de João Antônio faz é reagir “à atrofia da experiência”, termo de Gomes (1994), referindo-se à luta dos inadaptados à metrópole.

De acordo com Benjamin (1994), o poeta Charles Baudelaire utilizou a “metafísica do provocador”. O comportamento daquele lembra o modo como João Antônio compõe a personagem, o rancor perante a sociedade. Em uma carta enviada à mãe, Baudelaire teria declarado o seu desejo: “Se alguma vez recuperar o vigor e a energia que já possuí, então desabafarei minha cólera através de livros horripilantes. Quero incitar toda a raça humana contra mim. Seria para mim uma volúpia que me compensaria por tudo” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1994, p. 6)

A personagem no conto antoniano dispara em uma verbalização sobre a classe média e o seu rancor contra ela, que beira à prolixidade, mas fala da essência que há em cada classe social: “desaprendi a pobreza dos pobres e dos merdunchos. E, já creio, aprendi a pobreza envergonhada da classe média” (ANTÔNIO, 1986, p. 102).

O rancor da personagem acontece pela falta de bens culturais populares e coletivos, posto que se trate da época da ditadura militar, o que antes poderia ser visto na cidade e que fazia parte dos artistas de rua:

Os tempos, outros. Provavelmente não fazem mais aqui seus lanches os pintores, os atores, os vagabundos. Essa gente morreu e a cidade ficou outra. Os que restam circularão por cantos diferentes de que sequer desconfio. Enricaram? Eu não penso porco (sic) (ANTÔNIO, 1986, p. 102).

O autor, nas entrelinhas, denuncia o fim dos artistas de rua, da oportunidade de exposição nas praças, no questionamento sobre onde estariam todos eles. Especificamente, Germano Matias, e supomos que a ditadura militar o tenha eliminado.

Para Benjamin, o ponto de vista do *flâneur* pode ser comparado ao olhar do detetive, não é à toa, pois como observador da sociedade ele pode melhor visualizar aquele que agride,

Desse modo, se o *flâneur* se torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor (BENJAMIN, 1994, p. 38).

O *flâneur* baudelairiano se assemelha à personagem, sempre à espreita do que acontece na sociedade. Perante a escolha da sua profissão e os deveres dela, a personagem jornalista reflete sobre o espaço da marginalidade e a falta de se comentar sobre as classes consideradas perigosas. O rancor do narrador rejeita os conselhos de colegas profissionais, com ironia, imita a fala deles: “evitem certos tipos, certos ambientes. Evitem a fala do povo, que vocês nem sabem onde mora e como. Não reportem povo, que ele fede. Não contem ruas, vidas, paixões violentas. Não se metam com o restolho que vocês não vêem humanidade ali” (ANTÔNIO, 1986, p. 110).

Aos conselhos oferecidos à personagem, responde-lhes, sentindo-se ofendido e devolve-lhes vários insultos, exercendo o seu direito de resposta, deixando claro o seu posicionamento: “vocês não prestam. Suas caras balofas e modais refletem um ofício porco que esquece povo, gente, cidade, tudo [...] ventríloquos de luxo, apanhadores de notas a que xingam, importantes, com o nome estrangeiros de releases oficiais, bonecos de engonço” (ANTÔNIO, 1986, p. 111).

A personagem demonstra o enfrentamento que praticou durante o militarismo, sem abandonar a causa que lhe deu motivos para a escrita: “e o quarto poder de

imprensa já dançou, meus (sic), há muito e muito acovardado pela ditadura tupi [...] estão todos enredados, complicados, prejudicados. E fornicados. E escapar, um dia, qual o quê!” (ANTÔNIO, 1986, p. 111-112).

A personagem de “Abraçado ao meu rancor” passa por uma situação de censura, que perdurou nos centros de vários jornais nas metrópoles e que fez a tristeza de muitos escritores, e tem a necessidade de escrever e de denunciar os problemas existentes no país, e, por outro lado, o censor que procurava esconder as mazelas sociais. “Abraçado ao meu rancor”, assim como outros textos de João Antônio, demonstra ser aquilo que não é, escrevendo de forma a passar pelos critérios morais e políticos, uma situação descrita para “Inglês ver”, fazendo de conta que o país não atravessava uma extrema miséria, mas que consegue denunciar a situação que fora imposta à imprensa.

O narrador-personagem comenta que a cidade de São Paulo se tornara irreconhecível, nessa nova etapa de sua vida, acrescentado por falta de pesquisas jornalísticas que dissessem como ela se mantivera, durante o tempo que estivera distanciado, adquirindo uma face desconhecida:

Quantos cantos e extremos, além de quatro, terá esta cidade que ninguém sabe quantos cantos tem? Sabido algum a conhece inteira, a ela que se joga em cinco partes, feito estrela e intrica um centro complicado, planta favelas na horizontal à beira de seus três rios – Pinheiros, Tietê, Tamanduateí –, encarapita favelas nos morros e é dissimulada, envergonhada, dada às lordices nos cartões-postais. Como o Rio, como outras, trata de esconder suas mazelas. E mostra o vendável (ANTÔNIO, 1986, p. 112).

O rancor da personagem também acontece pelo distanciamento espaço-temporal que encontra, após um tempo fora, já não reconhece mais o ambiente em que atuou, escreveu, viveu. Sem se adaptar a esse novo estilo de vida e impedido pela censura de se expressar, sente-se também um excluído social, não cabe na cidade do presente: “você está por fora, meu camarada, mais por fora que bunda de índio. Você passou, parceiro aquela sua cidade não existe mais. Toque daqui” (ANTÔNIO, 1986, p. 129). Procura nos espaços exteriores da cidade o que foi perdido do passado.

A cidade que vive da falsa propaganda publicitária é outro motivo de rancor da personagem, entre ir ou ficar, não há ambiente mais para ele:

[...] não vá eu, acariocado de araque, retrucar que paulista come por compulsão [...] não tripudie, pois, que este viver nesta cidade é tão ruim, que as pessoas trabalham continuamente até para esquecer que vivem nela. E, terrível, não esquecem (ANTÔNIO, 1986, p. 129).

O tom memorialístico do narrador-personagem antoniano busca em São Paulo uma cidade que possuía face provinciana, registrada na memória, a qual está extinta. O narrador-personagem anda pelas ruas, procurando detalhes que a tragam de volta. O único lugar em que a encontra é na sua memória, por isso seu rancor. Estar abraçado ao seu rancor pode significar a busca da personagem por algo que lhe traga proteção, ao perambular pelas ruas, procura se esquivar do risco de “sumir” como aconteceu aos outros.

A recordação em Germano Matias norteia o conto que por várias passagens lhe lembra a batucada na lata de graxa. O vocativo que por inúmeras citações questiona: “Você conhece o pedreiro Valdemar?” (ANTÔNIO, 1986, p. 137). Como menciona Bachelard (1988), o “ser” é convidado a sair de si mesmo, tenta se resolver por meio do caminhar. É o que a personagem de “Abraçado ao meu rancor” instaura no conto. É preciso exteriorizar sentimentos arraigados que lhe fazem mal.

A rodoviária congrega o público que frequenta São Paulo e também aqueles que chegam à cidade. São migrantes, pessoas vindas de várias regiões do país, com interesses diversos: “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”, “em São Paulo você faz negócios da China” (ANTÔNIO, 1986, p. 133).

Do mesmo modo, a estação de trem também comporta como a cidade vive o cotidiano, personagens que demoram muito para chegar ao emprego e depois retornar para suas casas. A personagem comenta que a palavra “vagão” fora proibida de circular pela censura entre o meio jornalístico, por significar: “transporte de carga ou animais” (ANTÔNIO, 1986, p. 134). Os que não cumpriram a determinação: “que culpa terão os jornalistas com uma ditadura no lombo, além dos patrões? Alguns, mais afoitos ou rebeldes, estão comendo processos ou cadeias” (ANTÔNIO, 1986, p. 134).

O que o narrador-personagem quer dizer é que a palavra “vagão” tem a ver com o estilo de vida do paulistano que precisa do transporte, e as personagens representativas dos trabalhadores, nesse caso, são tratadas como bichos, além de

que se pode comparar o enclausuramento no “vagão” com a própria tortura do regime militar:

Sou apertado e, em segundos, tenho braços paralisados, vou sendo comprimido pelos cantos do corpo, o suor começa na testa, na orelha e na nuca. Só posso me movimentar do pescoço para cima [...] se me escruncharem os bolsos, se me pisarem, me chutarem me arrancarem os botões da roupa, se me tirarem os sapatos, se me cotovelarem, sequer conseguirei endireitar o espinhaço, me empertigar. E um grito seria como um rilhar de dentes, um estalo de boca, nada. Suo (ANTÔNIO, 1986, p. 135).

A comparação do “vagão” de trem com a tortura pode ser comprovada, pois o narrador-personagem estava mencionando, anteriormente ao trecho citado acima, sobre o soldado e o tipo de físico deste, a truculência policial e a capacidade de “violentar por um nada, até por um susto”. Esse tratamento do “vagão” é também o mesmo que o regime militar oferecia aos trabalhadores. O narrador cita outro exemplo, que acontecera de um trem emperrar e por isso muitos chegariam atrasados ao emprego. Houve princípio de manifestação pública, chamaram os policiais, logo todos se contiveram por medo da reação violenta dos militares.

Por isso o discurso de João Antônio possui caráter libertário, ideológico e coletivo, papel que ele cumpre por meio da literatura. O autor contempla o que é real e o que é ficcional dentro do seu mundo criado, representativo do espaço/temporal de São Paulo durante a ditadura militar.

O autor procura, contudo, retirar a máscara governamental de uma cidade perfeita, a que ele reage, mencionando as falsas propagandas. O enunciado publicitário é rebatizado pelo narrador-personagem, que é jornalista e escritor rancoroso da realidade urbana. O seu mundo é mais chão, João Antônio (1986, p. 129) acompanha a realidade das ruas: “desde que não se conheçam pessoas que esquecem o nascimento do dia em volta das mesas de jogo, dos plantões dos hospitais, das delegacias, das redações de jornais, das esquinas de esmoleiros e dos quarteirões de mulheres fazendo a vida”.

A falsidade ideológica é desmascarada até pelas ações da personagem avó que ajuda os baianos chegados à cidade. A personagem desmascara esse viés colocado publicitariamente pelas ações caridosas da mulher que recolhe roupas de outros para arranjar aos pobres trabalhadores:

A rapaziada chegada nos paus-de-arara e descida do Morro de Altino come feijão sem nada. Quando em quando, arranjam cebola, alho e tomate com minha avó. Que, de pena, corre ao orfanato da Lapa, pede e arruma roupa velha, dizendo que dará aos pobres. Aí, os baianos já ficam com duas mudas de roupa, agradecidos [...] alguém viesse contra a velha e, ligeiro, se arma forrobodó, os baianos viram o capeta. Ninguém bote a mão na nossa tia [...] parecem filhos. Moram no mesmo terreno, eles e ela, todos num bando. Se costura por dó, se costura... ninguém especule (ANTÔNIO, 1986, p. 104).

A efetiva caridade pela imagem da avó, que nada tem e presta serviço que seria de ordem da Prefeitura ou de instituições, contraria a propaganda mentirosa a respeito de São Paulo:

[...] os baianos camelam arrepiados de frio, assustados de frio, estranhando o frio. No morro da Geada [...] a baianada toma frio até os ossos. Mas se gente como o povinho de Presidente Altino e do Jaguaré mal tem para comprar o arroz-e-feijão com que se tapeia? (ANTÔNIO, 1986, p. 86).

Azevedo Filho confirma que era a intenção de João Antônio escrever sobre o Brasil e seus aspectos étnicos e culturais, recuperando a cultura popular brasileira. O estudioso retoma um trecho do autor que revela esse desejo:

Fora de casa, tenho para mim que nunca pensei tanto nem tão amante, freqüente e serenamente em Brasil quanto agora. Hoje me pulam pedaços do meu país desconcertante, tão rico e pobre, singular fora da conta, onde uma cultura forte e popular é esmagada e bons intérpretes da vida brasileira são poucos conhecidos. De Gregório de Matos a Aleijadinho, de Lima Barreto a Adolfo Caminha e onde, campeiam impunes, a incúria e a corrupção da classe que manda e tudo se junta a um clima de intolerância feroz contra a independência individual. Talvez, eu tenha acertado em creio um título na minha vida, 'Abraçado ao meu rancor' (ANTÔNIO, 1989 apud AZEVEDO FILHO, 2008, p. 97). (Sic.)

Para Azevedo Filho (2008), o autor João Antônio expressa uma angústia quanto ao ramo publicitário, afirmando isso em sua escrita, por meio da divergência que acontece entre a ação teórica e a prática do publicitário.

Desse modo, o autor comenta sobre a migração que tomou conta de São Paulo e que não se tornou motivo de especulação publicitária, pois quem teria interesse em falar da pobreza chegada à cidade, no que diz respeito tanto a São

Paulo como ao Rio de Janeiro? As personagens relatadas no fragmento são migrantes que chegam à metrópole na intenção de mudar de vida:

Aquilo ferve atopejado de nordestinos, a quem se xinga de baianos. E, nisso, o Rio não é melhor. Só muda o xingo e o escárnio e os emigrados passam a ser paraibas [...] Os baianos moram, se atucham, se escondem nos barracos onde lavam e cozinham um feijão puro, sem carne ou outro mantimento [...] Chegados, trabalham no frigorífico, na serraria, nas construções [...] Dormem acocorados nos cantos, sentados como viventes friorentos. Lá de onde vieram, norte ou nordeste, Deus sabe, não tinha frio desse, não (ANTÔNIO, 1986, p. 86-87).

A função da avó perante os baianos é representativa de uma força que se iguala e que presta favor ao outro, que o aceita pela semelhança, a avó não marginaliza o povo vindo para São Paulo para trabalhar, ao contrário da própria cidade que não cumpre a função de abrigar os operários. A voz da personagem é transcrita pelo narrador-personagem por discurso indireto: “a avó lá no morro diz que pobre não luta, disputa. Vive de teimoso que é, e sua alegria, se tem, fica no dia do pagamento. Que a inflação come, claro. Mas eles remendam, pois... pois é isso” (ANTÔNIO, 1986, p. 130).

A avó é representativa da justiça, fraternidade e igualdade no espaço urbano, por isso mesmo merece, como Lima Barreto no início do livro *Abraçado ao meu rancor*, uma homenagem e dedicatória: “à muito feminina nossa madrinha NAIR CARDOSO GOMES – avó – heroína do Morro da Geada, firme na bonita idade de 85 anos, dedico com humildade o narrado”. A avó faz o que outros poderosos não têm capacidade de cumprir: ter um olhar humano e afetivo para com os mais pobres, assim como o autor que dá vez e voz a essas personagens que, embora sejam excluídas, são responsáveis pela construção da cidade.

Para Azevedo Filho (2008, p. 173), as personagens de João Antônio adquirem um vício nômade que as faz percorrer trechos, cidades, sendo atividade comum, tanto daqueles imigrantes e migrantes, sempre prontas a mudar, até mesmo de leitura ficcional, pois o autor as reaproveita em outras obras de sua autoria:

A questão do nomadismo na obra de João Antônio se coloca de várias formas, desde a errância de seus personagens pelo espaço urbano/suburbano das metrópoles até a mobilidade dos textos, que saltam de livro em livro, de revista em revista, de jornal em jornal. Ignorando barreiras, fronteiras e gêneros.

Uma atividade observada da linguagem de João Antônio, segundo Azevedo Filho (2008) e que pode ser constatada por meio da leitura dos contos do autor, é que o nomadismo e resistência fazem parte do cotidiano das personagens, assim como o autor as desloca entre outras obras literárias, em que se modifica o gênero, primeiramente no jornal, por meio da crônica, da reportagem, depois o texto se consolida e passa a ser considerado conto. As personagens marginalizadas procuram, por seus meios, resistir no espaço urbano da metrópole, local que elas desejam permanecer. As autoridades movidas pela força policial e outros meios tentam expulsá-las dos grandes centros, mas elas reaparecem motivadas pela continuidade e necessidade, como parte da metrópole que é mãe e madrasta.

### 3.2.3 A exclusão em “Maria de Jesus de Souza, (perfume de gardênia)”

#### Poema do Beco

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do hori-  
[zonte?

- O que eu vejo é o beco.

Manuel Bandeira.

O conto possui a temática da prostituição. Como em outros do mesmo autor, as personagens são apresentadas ao leitor como protagonistas da história, com exposição do corpo e da convivência na cidade da personagem com clientes, gigolôs e policiais. No caso de Maria de Jesus, ou Mimi Fumeta, ela vive no espaço urbano, na experiência diária das ruas, que é o local de sua atuação. De acordo com Zeni (2012, p. 367),

Em textos como ‘Mariazinha tiro a esmo’ e ‘Maria de Jesus de Souza, (Perfume de gardênia)’ [...] as prostitutas estão no centro do relato. E é curioso notar que mesmo textos de combinação jornalístico-ficcional como ‘Cais’ (de *Malhação de Judas carioca*) e *Ô Copacabana!* E de corte autobiográfico como ‘Amsterdã, ai’ (de *Amr*) tenham prostitutas como protagonistas. Mais que isso, sejam textos sobre a relação expressa pelo narrador-protagonistas. Mais que isso, sejam textos sobre a relação, expressa pelo narrador-protagonista, de fascínio e dependência para com essas personagens.

A narrativa apresenta outras personagens prostitutas que são inimigas de Maria de Jesus de Souza, mas que aceitam as regras das ruas e, por perspicácia delas, acabam se dando melhor. Curiosamente, João Antônio apresenta as mesmas prostitutas em outro conto, “Cais”, de *Malhação de Judas carioca*, que faz parte do gênero “conto-reportagem”. A narrativa traz a história de Rita Pavuna e Odete Cadilaque, elas são inimigas e amigas ao mesmo tempo: quando são rivais por clientes, confrontam-se; quando precisam se juntar para lidar com outros inimigos, elas juntam forças:

Rita Pavuna e Odete Cadilaque se pegam. Duas das que zanzam batalhando na noite, conluídas nos trampos, nas arrumações para adoçar fregueses e levantar a grana, ainda que devam aturá-los. É lei – malandra que é malandra, no cais, não deve ir com trouxa. Toma-lhe o milho no jeito, debaixo de picardia e manha. Carne é carne e peixe é peixe (ANTÔNIO, 1976c, p. 42).

No conto “Maria de Jesus de Souza”, a personagem Mimi Fumeta sonha com uma vida melhor, ela se sente superior, teimosa, não aceita pagar propinas aos policiais, ela é dotada de um espírito de perseverança, porque precisa subsistir. Se a protagonista fosse como Rita Pavuna e Odete Cadilaque, poderia sobreviver sem maiores sofrimentos nesse ambiente hostil, evitaria as surras dos policiais.

A diferença entre elas é que essas outras prostitutas pagam propina e aceitam o assédio dos policiais, o que evidencia uma hierarquia, até mesmo no mundo da prostituição, entre aquelas que estão ao lado do poder instituído e as que não estão. O não pertencimento de Maria de Jesus de Souza ao grupo de prostitutas ligadas ao poder, coloca-a em dupla marginalidade, levando seu comportamento à similitude da loucura.

Sua má experiência tem início até sobre o local para se prostituir, o ponto, disputando o espaço da Lapa com outras prostitutas: “Quem vai à Lapa deixa a alma em casa. Quem caiu aqui, aqui se arrume. Bati, na área, com Ritinha Pavuna e Odete Cadilaque. Vai que não vai, elas armaram e se deram bem” (ANTÔNIO, 1986, p. 42).

Algumas são suas inimigas no combate pelas ruas e por clientes, e mais espertas que ela, essas mantêm amizade por interesse com os policiais e lhes dão propina, além de não se envolverem com drogas. Foi perdendo a amizade com elas: “as amigas deram para se mandar, que a transa da erva é braba. Rita Pavuna, Nica,

Odete Cadilaque e tantas outras desguiaram da minha cena, se espantaram” (ANTÔNIO, 1986, p. 43).

A personagem carrega uma ficha criminal por envolvimento no tráfico de drogas, o que faz com que perca o respeito, mesmo no ambiente da prostituição, isso a marginaliza e rende-lhe o apelido de “Mimi Fumeta”. O vício antigo de drogas foi adquirido por incentivo dos traficantes e o enfrentamento da perseguição dos policiais que costumam passar de 20 em 20 min., fazendo ronda e extorquindo dinheiro, recebem propina de quem não quer ser enquadrado. A atitude dos policiais leva a personagem a ficar sempre atenta e procurar a fuga ao avistá-los, porém, quando é pega, a situação piora e ela apanha e é estuprada por eles.

Apesar de a personagem Maria de Jesus de Souza “ir contra a maré” e desejar ou invejar a vida das amigas que se dão bem, ao conhecer homens que as retiram da prostituição, a personagem participa de um ambiente das ruas que a expõe e que não permite ascensão social.

Embora a personagem passe por muitos percalços, ela se adapta às adversidades, pois não depende do meio, mas da força interior que dela emana, para que continue a sobreviver. A personagem surpreende o leitor, pois não desiste facilmente e está sempre disposta a se reerguer diante das dificuldades, comportando-se diferente daqueles que se subordinam.

No conto “Maria de Jesus de Souza”, a narração em primeira pessoa demonstra os empecilhos por que uma prostituta passa pelas ruas da metrópole, sofrendo ilusões de mudar de vida, de ser uma prostituta cara, imagina uma vida regada a *champagne* e sua presença em hotéis luxuosos, mas a experiência diária pelas ruas a leva para uma vida plena de dificuldade.

Maria de Jesus de Souza é o nome como a personagem deseja ser reconhecida, porém, as personagens crianças e adolescentes a perseguem pelas ruas, gritando-lhe: “Mimi Fumeta”.

Os desejos que ela tem não alcançam aspirações longe do universo da prostituição, e, mesmo quando sonha com riquezas, isso se restringe a conseguir pessoas que sejam de classes mais altas e que possam pagar pelos serviços da prostituição, como funcionários públicos e barões:

Cavar um trampo no Bar e Boate Primor [...] Gente eternada, majorengos dos negócios, cada alto funcionário público, baita doutor

barão [...] Senhorita Maria de Jesus, a naime, a mina trancha, a que desfila. Toda dama. A dos fregueses recomendados e que se retira, fina, elegante, mais cedo e com destino certo. Aos melhores motéis da Barra da Tijuca (ANTÔNIO, 1986, p. 40).

A personagem Mimi Fumeta quer uma ascensão social, mas isto permanece relegado àquele universo da prostituição. Possui personalidade forte, posiciona-se contra os policiais e o enfrentamento das ruas, não aceita as coisas como são, vai contra as regras vigentes no meio frequentado, mesmo entre as prostitutas.

A personagem demonstra vontade de sair da vida que leva, mas não apresenta esforço para isso, só de pensar em trabalhar em outra função, como babá ou manicure, desiste, preferindo o mundo da prostituição. Não possui aspiração de um trabalho digno, mas se dá o direito de sonhar com o universo das mocinhas de fotonovela. Seus sonhos se restringem ao mundo do imaginário:

O jornaleiro berrando [...] Prefiro uma revistinha de fotonovela e fico olhando, no Largo da Lapa, aquela gente limpinha e bonita das fotografias. O moço fofinho, rosto liso, é filhote de industrial mas acaba casando com a bela. Comerciária, pobrinha, no trabalho para sustentar a mãe doente. Mas direitinha. Ih... A bela, no fim, acaba vivendo nas pompas de princesa (ANTÔNIO, 1986, p. 40).

O sonho gira ao redor da vida da novela que, por sinal, é intertexto com os contos de fadas, a moça pobre, plebeia, que se casa com o príncipe, mas somente consegue isso, porque leva uma vida considerada adequada. É o prêmio pela honestidade, pela pureza da jovem heroína. Transparece no discurso narrativo que Mimi Fumeta não seria merecedora de tal sorte, porque não leva a vida de forma moralmente correta.

Um dos conflitos da narrativa é quando a personagem lê o horóscopo do seu signo. De acordo com as previsões, alguém poderia sentir inveja dela. Ironia do narrador: por que alguém sentiria inveja de uma vida tão difícil, cheia de percalços? Em determinados dias, sequer ela tem com o que se alimentar. Que profissão é essa de que o horóscopo fala? A narrativa mostra a ilusão provocada pela mídia, e, por consequência, a personagem acredita que sua vida mudará:

[...] procuro o horóscopo. Opa! Vai chover na minha horta. [...] Alegre-se, garota de Virgem! Com toda a certeza você já pressente que o amor está rondando por perto e que, devagarinho, está chegando cada vez mais [...] você receberá uma maravilhosa

declaração de amor. [...] Seus projetos e planos no campo profissional poderão se encaminhar otimamente se você tiver mais confiança em si própria. Toda cautela, no entanto, com pessoas invejosas. [...] Bato, três vezes seguidas, no tronco da árvore do Passeio Público. Este horóscopo tem de ser quente, só tem. Inveja e olho grande, deixa estar. Tem duas aí no pedaço que estão a fim de me secar, as asas negras Odete Cadilaque e Rita Pavuna (ANTÔNIO, 1986, p. 41).

Trata-se de um monólogo interior da personagem que debate, pensa e sonha, enquanto caminha pelas ruas. O caminhar, então, não é um aprisionamento, mas, talvez, uma brecha pela qual se observa a liberdade. Leandro Nascimento Cristino (2009, p. 5) afirma que tal fato mostra uma personagem com oportunidade de voz e, conseqüentemente, com independência:

Em contrapartida, na ficção joãoantoniana temos as falas e monólogos internos funcionando como depoimentos dos tipos sociais enfocados, o que confere autonomia a esse narrar, sem mais a precípua mediação de uma estranha voz autoral culta. Logo, o feito joãoantoniano é, não apenas de denúncia conforme em Mário de Andrade ou em Graciliano Ramos, mas, ao contrário, da libertação mesma dessas vozes represadas.

É a permissão do narrador antoniano que empresta a voz à Maria de Jesus de Souza, para que ela seja ouvida, que narre os seus sentimentos, os seus sonhos, suas ilusões de ter uma vida melhor, com um burguês que a mantenha em um *status* social, ainda que permaneça prostituta. Para Lucas (1999, p. 94), está implícito, nesta passagem, o próprio desejo de Maria de Jesus de Souza, os sonhos de amor: “Maria de Jesus de Souza, uma alma atormentada de prostituta em busca de uma quimera, a perambular pelo bairro da Lapa”. Essa prostituta, ainda que possua sonhos e ótimas intenções, ocupa o lugar das calçadas, seu limite é à margem. Ela também é o sujeito que necessita perambular para resolver os próprios problemas, assim como sugeria Charles Baudelaire em seus poemas.

O narrador antoniano, na voz da prostituta excluída até à margem da sociedade, traz o seu monólogo interior, não a apresenta dialogando com outros, mas no silêncio e devaneio dos seus próprios pensamentos. Maria de Jesus de Souza é representativa de tantas vozes urbanas que sofrem as mesmas injustiças sociais, que na sua própria miséria não encontram resquícios de humanidade.

A solidariedade momentânea que tem é o encontro com a “ratatuia” que ri com ela, com o cliente que a aceita. A única certeza que possui é a permanência na prostituição, com o mínimo que essa profissão possa oferecer a ela. Desse modo, falando sobre o problema da prostituta e o que ela enfrenta em seu dia a dia, o autor divulga o sentimento de mundo de alguém que nasceu pobre e que sofre a marginalidade em todas as esferas sociais de que participa.

Uma das cenas mais agressivas desse conto é da violência policial contra a prostituta. Os policiais debocham da personagem, perseguem-na, castigam-na, espancam-na, torturam-na e estupram-na, pelo não pagamento da propina. Retiram dela qualquer direito de se defender, abusam da autoridade e apresentam uma atitude covarde. É um dado relevante lembrar que a narrativa foi escrita em um período de ditadura militar. Os policiais sentem prazer com a prostituta e a torturam ao máximo, não respeitam o ser humano que há nela e se aproveitam dela como mulher:

A risadaiada dos tiras estoura, galhofenta. Parece um coro:  
 ‘– Ah, malandra, pensavas que a vida era mansa?’  
 Eu não sei onde é que estou que, tonta, me aguento e não choro. Outro rato vem, me manda um pontapé na bunda, um safanão nas ventas e me estapeia para dentro. Vai largando lá para o fundo do tintureiro, num nojo:  
 ‘– Vamos, lá boneca. Refrescar a cabecinha’ (ANTÔNIO, 1986, p. 51).

No universo apresentado, ao lado dos muitos que não têm compaixão pela má sorte da prostituta, há aqueles, como os frequentadores do bar, que se solidarizam, porque são personagens mais humildes e que estão sujeitas à mesma desestrutura social. Destacamos, desse ponto de vista, o momento em que ela chega toda descabelada, machucada de tanto apanhar e de ser abusada pelos policiais. Os homens simples que estão no bar, a quem Mimi Fumeta chama de “ratatuia”: motoristas de táxi e cachaceiros, mostram-se solidários e acabam rindo e chorando com ela:

Troncha, descabelada, parece que dormi com o vestido do corpo, uns olhos raiados de sangue, amarfanei, pisando de lado, um sapato na mão, escangalhado, me enfio no bar [...] peço um treco fiado [...] enquanto as moscas se agitam no vôo irritante e o converseiro no botequim me azucrina os miolos. [...] Aí, expludo numa gargalhada sem parada que abobalha o pessoa. [...] Os motoristas de táxi entram para ver. Mas a risada não tem freio. Os pinguços, os cachaças me olham de boca aberta, sem entender,

meio para abestalhados mas, sei lá como ou por quê, estão comigo. [...] A ratatuia está comigo e não abre. Aqui, uns riem, outros choram [...] Tomo o caminho da pia, derramo água no rosto, devagar, deixando escorrer, algumas vezes. Dou um pente nos cabelos, meto uns grampos. [...] Um frangote caça mulher junto da farmácia [...] Ele topa (ANTÔNIO, 1986, p. 52-53).

Em “Maria de Jesus de Souza”, quando imaginamos que ela fora derrotada pela ação dos policiais, talvez auxiliada pela atitude das personagens do bar, ela levanta-se, segue até o banheiro, ajeita-se, lava o próprio rosto, arruma o cabelo com grampos e volta para as ruas, mesmo machucada, para continuar a sua função, conquistar seus clientes. A miséria é sua sobrevivência, não há saídas para ela, porém não se deixa abater pela má sorte e ninguém pode prever suas ações, ela é livre para dar continuidade à vida, pois depende apenas dela própria.

Mimi Fumeta busca mudar de vida. Talvez deixasse a vida das ruas ou aceitasse o pagamento de propina aos policiais ou aos gigolôs, mas ela se recusa a compartilhar das regras das ruas, vivendo da própria teimosia e solidão. Ela é alguém excluída não apenas na sociedade, mas também no baixo meretrício.

Para Leandro Nascimento Cristino (2009, p. 4), a figura de “Maria de Jesus de Souza” é emblemática e reproduz o perfil de outras personagens antonianas, que podem expressar o conteúdo marginal de sua escrita, tais como:

Os costumes, angústias, paixões e temores dessa gente se expressam através da assunção de seus códigos, ritmo e linguagem. Incorporados na escrita, as gírias e falas cotidianas não apenas rompiam com os tradicionais protocolos eruditos, bem como atestavam uma surpreendente apropriação literária dessa oralidade e – o que é ainda mais ousado – em mesma escala representavam o próprio discurso dos excluídos socialmente. Não se tratava, portanto, de uma espécie de mera e confortável reprodução, mas um salto na elaboração de uma nova estética, tão marginal quanto, pelo que estava plasmada, ou melhor, já havia se imiscuído entre seus personagens.

De acordo com Leandro Nascimento Cristino, o conto representa a voz dos excluídos, que o autor buscava na linguagem cotidiana, por gírias em bares, ruas e ambientes da boêmia. A marginalização é vista também no recorte que Lucas (1999, p. 93) faz sobre o conto “Maria de Jesus de Souza” é uma passagem rápida de amor entre as personagens mendigas que entram no bar em que a protagonista está e que são por ela observadas:

O contista de ordinário opera com aquela faixa cinzenta em que tanto podem manifestar-se os tesouros mais caros da alma humana quanto explodir as forças mais dramáticas da selvageria e da prepotência. Mire-se, por exemplo, a cena-relâmpago que aparece em 'Maria de Jesus de Souza', quando um mendigo chaplinianamente seleciona uma guimba de cigarro para a companheira.

João Antônio demonstra a capacidade de ir de um extremo a outro, da violência urbana e solidão ao ato de amor entre os mendigos, o que demonstra aspectos não conhecidos da marginalidade e do espaço que ocupa, tanto psicologicamente, quanto de suas capacidades.

A narrativa de João Antônio apresenta questões para reflexão que não se esgotam num simples conto, mas que envolvem aqueles que vivem na cidade, os nossos julgamentos perante a sociedade e sugere a improbabilidade de vivermos como iguais na cidade. Principalmente, porque Maria de Jesus de Souza, apesar de estar em um ambiente externo, sugestivo de liberdade e de ousadia, é a mais solitária das criaturas, pois não tem convivência nem mesmo com outras iguais a ela. Sofre o deserto, perambula sem destino pelas calçadas, em meio à multidão arranja clientes, mas vive mal, quase não há dinheiro para o seu sustento e para as contas diárias. A sua sujeição à cidade mostra que ela passa por uma ingratidão daqueles que usam o seu corpo.

### 3.2.4 "Meninão do caixote"<sup>8</sup> – um olhar para a marginalidade infantil

Quero beber! cantar asneiras  
No esto brutal das bebedeiras  
Que tudo emborca e faz em caco...  
Evoé Baco!

Manuel Bandeira (1970, p. 50).

Entre as personagens de João Antônio, figuram crianças e adolescentes que por suas inocências sofrem com a exploração de menores, a agressividade, a violência e à sujeição ao aliciador. O grotesco impera entre os mesmos nas

<sup>8</sup> O conto "Meninão do caixote" recebeu o prêmio Menotti del Picchia, em segundo lugar, na carta que Silva (2009) investigou: "15/10/1962 data da postagem. São Paulo páginas abrangidas pelo texto: 1 João Antônio inicia agradecendo aos organizadores do "Prêmio Menotti del Picchia", do qual participou com o conto "Meninão do Caixote", ficando em segundo lugar, com a primeira menção honrosa" (SILVA, 2009, p. 295).

narrativas, como resultado há exposição destes em situação de risco, vivem o problema do abandono por parte dos cuidadores, como: “Meninão do caixote”, “Frio” e “Mariazinha tiro a esmo”.

O conto “Meninão do caixote”, além de constar em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, foi publicado novamente em outra antologia com título próprio, em que foram selecionados outros contos do autor que se referiam à infância. Silva (2009, p. 96) comenta que,

Por conta de tal investimento, alguns textos de João Antônio vão compor paradidáticas, como é o caso da coletânea *Meninão do caixote* (1983), cujo nome é de um dos mais elogiados contos do autor, que aqui explora suas edições protagonistas infantis de ‘Meninão’, ‘Frio’ e ‘Bolo na garganta’ e, ainda, a temática ‘escolar’ de ‘Lambões de Caçarola’, cujo tema era o governo do presidente Getúlio Vargas. Sobre este último, quando de sua publicação pela LPM, Ary Quintella chega a escrever:

‘Se eu fosse professor, obrigaria a todos os meus alunos a leitura deste livro’ (QUINTELLA, 1977).

Vale dizer que das quatro narrativas arroladas acima, apenas ‘Bolo na garganta’ ainda não havia sido editada em livro.

Na carta a Ilka Brunhilde Laurito, o autor comenta que precisaria complementar o conto, por isso pede à autora que expresse o que pensava do texto: “êste ‘Meninão do caixote’, muito embora já consagrado pelos que o conheceram, não me satisfaz totalmente, Ilka. Vai nisso sinceridade. É o tal ‘falta isso, sobra aquilo’” (ANTÔNIO, 1959)<sup>9</sup>. João Antônio relata na correspondência trocada que ainda desejava mais da personagem meninão, sem alcançar a plenitude do discurso.

No conto “Meninão do caixote”, a personagem central de João Antônio não tem nome e apresenta-se como filho de um casal simples, a mãe é costureira e o pai, motorista de caminhão, que está sempre ausente por causa da profissão e o menino é obrigado a fazer às vezes do homem da casa, isto é, ir às compras, ter responsabilidade e cuidar da mãe. Porém, em um dia de chuva, a mãe pede ao garoto que vá comprar leite, ele não encontra no bar mais próximo e tem que ir até o Paulistinha. É nesse percurso que ele se envolve com Vitorino.

<sup>9</sup> Carta de João Antônio a Ilka Brunhilde Laurito (São Paulo, 10 nov. 1959).

No bar Paulistinha, a personagem fica presa em consequência de uma tempestade repentina. É onde a história começa de fato, pois as duas personagens que se envolvem, aliciador e aliciado, encontram-se naquele momento. Silva (2009) enfatiza, por palavras grifadas, o evento do temporal, o uso do verbo no gerúndio com a própria ação do que é narrado, pela presença de alguns elementos gramaticais verbos e substantivos no trecho de “Meninão do caixote”: “Fiquei preso ao Bar Paulistinha. Lá fora, era **vento** que **varria**. **Vento varrendo**. **Vento varrendo** chão, portas, tudo. Sacudiu a marca do ponto de ônibus, levantou saias, papéis, um homem ficou sem chapéu. Gente correu pra dentro do bar” (ANTÔNIO apud SILVA, 2004, p. 129).

No mesmo trecho destacado em negrito podemos verificar a figura de linguagem por aliteração nas repetições das consoantes [f] e [v], o que marca, entre o som surdo, contrário do som vibrante e sonoro, o som do vento. O momento é ritualístico de uma mudança que distingue a fase infantil da adolescência, em contato com o universo adulto do bar. A repentina virada no tempo pode indicar ainda que há algo errado na condução do aprendizado deste adolescente.

O conto narrado *in media res* se inicia pela tragédia da vida cotidiana de uma personagem como Vitorino que vive da exploração do jogo, cuja sobrevivência nas ruas de uma grande cidade só acontece se tiver a quem explorar. Sem a pessoa certa para ser enganada, não há outro modo de ganhar dinheiro e a consequência é fatídica:

Taco velho quando piora, se entrea duma vez. Tropicava nas tacadas, deu-lhe uma onda de azar, deu para jogar em cavalos. Não deu sorte, só perdeu, decaiu, se estrepou. Deu também para a maconha, mas a erva deu cadeia. Pegava xadrez, saía, voltava... / 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 (ANTÔNIO, 1975, p. 81, grifos nossos).

Há muita semelhança entre a personagem Vitorino de João Antônio e a personagem da poesia “O vinho dos trapeiros” de Charles Baudelaire: “Desses malditos que em silêncio vão morrendo”. As personagens morrem, igualmente, esquecidas e alcoolizadas, marginalizadas pela cidade, resultado da miséria a que estão submetidas.

Se analisarmos pela teoria de Berman (1986), a personagem Vitorino desintegra-se pelas ruas, lembrado apenas pelo narrador-personagem que depois de adulto, recorda-se do seu tempo de adolescente. Na sobrevivência das ruas, o marginal vive como pode, no caso de Vitorino, a exploração do menor no jogo de sinuca, mas ele também é despejado no “turbilhão de permanente desintegração”, por mais que o sujeito seja esperto, não está livre da dissolução.

Vitorino configura a personagem das ruas dos grandes centros urbanos, representando uma legião de excluídos sociais que, sem o apoio de qualquer instituição, acabam morrendo esquecidos entre bar em bar ou nos bancos da cidade. A vida de Vitorino se resume aos vícios da sinuca, do jogo de cavalos, das bebidas, do cigarro e da maconha, da orientação de outros na malandragem da sinuca, como patrão, para que possa explorá-los.

Sem a exploração no jogo de sinuca, o seu caminho é as drogas e a fome. Dois temas são recorrentes em João Antônio, a “fome” e a “sinuca”, com os quais o clima perfeito da malandragem é construído. Todavia quem vive disso passa pela ausência de recursos financeiros e acaba perdendo o pouco que tem. O término da vida de Vitorino é trágico: “terminou como tantos outros curtindo fome quietamente nos bancos dos salões e botecos” (ANTÔNIO, 1975, p. 81).

O espaço é localizado em um bar ou boteco, aberto para a rua, para facilitar a entrada de jogadores. As andanças entre o menino e Vitorino por vários bairros e até cidades que tivessem mesas de jogos também são demonstrativas desse espaço urbano, em que se enquadra esse tipo de jogo. Outra questão que sugere a exterioridade do jogo de sinuca é a participação da malandragem, de policiais e de aposentados e de muitos sujeitos que são adeptos da “vadiagem”.

A fome é um dos motivos da escrita de João Antônio, mencionada em outros artigos de caráter jornalístico e em cartas pessoais. Fato que o deixava indignado era saber que algumas pessoas não tinham com o que se alimentar.

No conto, não é apenas o menino que é explorado por Vitorino, mas Vitorino também é uma personagem marginalizada, esquecida. Não adianta cuidar apenas dos aspectos estruturais da cidade, é preciso retomar os problemas sociais que levam as pessoas às situações degradantes e que a personagem Vitorino representa.

Muitas pessoas passaram a viver, pós-Segunda Guerra Mundial, nas ruas das metrópoles. Entre as lembranças e imagens sugeridas por Pesavento (2002),

Lynch (1997), Berman (1986) e outros teóricos sobre a cidade, estão as questões de planejamento urbano, necessidade da preservação da memória das pessoas pela mudança estrutural na arquitetura da cidade e outros problemas urbanos. Por obra do clima de pós-Segunda Guerra Mundial, muitas pessoas acabaram vagando pelas ruas, sem emprego, com a família desestruturada. As personagens que estão presentes no discurso de “Meninão do caixote” fazem parte deste contexto social, a malandragem dos mais espertos, torna-se um meio de sobrevivência.

O clima de pós-guerra e Guerra Fria foi um tempo em que os países entraram em colapso, a crise se tornou absurda, muitas pessoas saíram do campo para sobreviver na metrópole, mas não encontraram trabalho e se entregaram para a vida nas ruas. Os contos de João Antônio retratam a miserabilidade a que os países de terceiro mundo foram jogados. Após esse problema de ordem mundial, os países que mais sofreram foram aqueles que já eram pobres. Podemos pensar, por exemplo, por que o protagonista do conto “Televisão” não consegue empréstimo bancário para o plantio de menta. Ou por que os recém-chegados dos Estados brasileiros a São Paulo, no conto “Abraçado ao meu rancor”, não conseguem nem moradia, nem emprego, vivendo provisoriamente da solidariedade alheia, ou por que tantos contos de João Antônio relatam a vida no quartel e com policiais envolvidos, tais como: “Retalhos de fome numa tarde de G.C.”; “Natal na cafua”; “Visita” e outros.

Também ocorre a necessidade de vivenciar situações do passado, por parte do autor João Antônio, comentando sobre os bares e os jogos da época, sem diferenciar-se, contudo, do modo como o adolescente é tratado pelo adulto nesse ambiente, presa fácil para a exploração e do próprio adulto, marginal, metonímia da cidade grande. Quantos, na realidade, são como Vitorino mesmo nos dias atuais?

As personagens de João Antônio possuem uma verdade que machuca, porque mostra os brasileiros “vadios”, abandonados pela sociedade, soltos nas ruas, resistindo às situações de exclusão. Em virtude dessas características o autor foi o responsável pela criação do termo “imprensa nanica”, registrado em *O Pasquim*. Segundo Lucas (1999), o autor demonstra a importância que via no Rio de Janeiro, uma paixão: “estamos num dos lados mais graciosos e generosos do planeta [...] Mais bela não há. Como um personagem meu, digo que Deus tinha todo o direito de ser perfeito. Mas não era preciso exagerar” (ANTÔNIO apud LUCAS, 1999, p. 82-

83). Embora João Antônio considerasse o Rio de Janeiro maravilhoso, o autor sabia dos contrastes entre riqueza e pobreza que levavam muitos a morarem nas favelas. Segundo Lucas, ele escreveu no prefácio de “Meninão do caixote” comentários sobre a juventude brasileira e sobre como o povo é enganado:

Temos uma juventude tão boa quanto o nosso povo. A capacidade de viver, a alegria de viver, o senso de doação são extremados. Infelizmente, todo esse patrimônio impagável tem sido usado pela classe dominante para alienar e enganar o povo – como válvula de escape, como amortecedor de crises sociais. Exemplo: futebol, samba, carnaval... Mas a chamada burguesia nacional não perde por esperar – como diria a sabedoria popular. Ela fatalmente colherá a iniquidade que plantou e planta (ANTÔNIO apud LUCAS, 1999, p. 90).

Logo no início de “Meninão do caixote”, após os dois primeiros parágrafos há uma quebra abrupta do pensamento, pelo ponto de vista da personagem que conta a má sorte de Vitorino e muda o assunto para rememorar aspectos da sua infância. O trecho se desloca entre passado e presente, como se o narrador personagem estivesse com o rosto na vidraça: “na rua vazia, calada, molhada, só chuva sem jeito; nem bola, nem jogo, nem Duda, nem nada” (ANTÔNIO, 1975, p. 81).

Vitorino é a personificação da fome, mas também da morte, da finitude da vida que se esgota no esquecimento dos governantes. O narrador repete a informação da característica da personagem Vitorino, em vários trechos diferentes do conto, em que reforça os olhos sombreados e a magreza absoluta:

**Um homem feio**, muito branco, mas **amarelado** ou esbranquiçado, eu não discernia, um homem de chapéu e de **olhos sombreados**, **os olhos lá no fundo da cara**, **braços finos**, tão finos, se chegou para o canto e largou um sorriso aberto: - Mas é claro, garotão! (ANTÔNIO, 1975, p. 85).

O homem dos **olhos sombreados**, **sujeito muito feio**, **que sujeito mais feio!** No seu perfil de homem de pernas cruzadas, a calça ensebada, a barba raspada, o chapéu novo, pequeno, vistoso, **a magreza completa**. **Magreza no rosto cavado**, na **pele amarela**, nos **braços tão finos**. **Tão finos** que pareciam os meus, que eram de menino. **E magreza até no contorno do joelho** que meus olhos adivinhavam debaixo da calça surrada (ANTÔNIO, 1975, p. 86).

Um interesse pontudo pelo homem dos **olhos sombreados**. Pontudo, definitivo. O que fariam **os dedos tão finos e feios?** (ANTÔNIO, 1975, p. 86)

O homem dos **olhos sombreados** sorriu aberto. A indignação foi embora **nos dentes pretos de fumo** (ANTÔNIO, 1975, p. 87). (Grifos nossos).

Vitorino explora o “Meninão do caixote” e o aliciamento começa por palavras dóceis, quando o menino começa a se aproximar da mesa de sinuca para olhar o jogo, recebe o afetuoso convite: “– Larga a brasa, rapaz!” (ANTÔNIO, 1975, p. 86). Na voz da própria personagem percebemos o como e o porquê os adultos conseguem seduzir menores: “fiquei sem graça. Para mim, moleque afeito às surras, aos xingamentos leves e pesados que um moleque recebe, aquela amabilidade me pareceu muita” (ANTÔNIO, 1975, p. 86). Isso convence o menino, de 14 anos, a observar o jogo e a calcular os desafios. O mestre, de certo modo, ensina-lhe tudo, mas ele próprio já não se aguenta, o menino supera o mestre, aprimora-se e consegue vencer personagens adultas importantes daquele universo do jogo.

A personagem adolescente se conscientiza do seu erro, por pena e amor à mãe que o espera em casa, refletindo que na escola o seu rendimento está ruim e tenta por vários modos o afastamento da mesa de sinuca, mas o vício é maior e ele sucumbe ao erro. Ao final do conto, entretanto, ele vence a si mesmo e consegue deixar a mesa, e, por consequência, Vitorino, sem o objeto de exploração e sobrevivência, acaba-se pelas ruas de São Paulo.

O modo como o menino é aliciado ao jogo, constitui-se como uma problemática nos grandes centros urbanos, mostrando vários fatores que o levam para esse encontro com Vitorino. Primeiro, a ausência do pai, motorista de caminhão que ficava por muitos meses fora de casa, sem encontrar o filho ou a esposa. Quando havia o seu retorno, deixava o filho mal-acostumado, permitindo tudo, aproveitava, inclusive, para magoar a mulher, o que fazia com o filho.

Isso contribui para seu distanciamento familiar, pois a mãe o ofendia, dando-lhe surras, enquanto o pai se ausentava, indo beber com os amigos. O lar está em desordem, acrescido pelo problema do menino na escola, notas baixas, mau comportamento e recado dos professores. Mesmo após a mudança da família para a Lapa, os problemas escolares continuam, pois, na outra escola, a professora também entra em contato com a família por recados.

A história parte de algo pré-determinado que levará o menino para o encontro com Vitorino e o deslumbramento por esse outro estilo de vida. O menino é aliciado desde o primeiro momento em que chega ao bar Paulistinha. Pelo temporal, o dono o convoca a entrar: “– Entra; entra!”. Observamos o imperativo utilizado para que o menino, possível cliente, entre e consuma. Mas o ponto de vista de quem alicia é além do esperado, enxerga o que outros não veem na criança ou adolescente, de modo que há um momento na narrativa em que Vitorino é chamado para que seja falado algo a que o narrador-personagem não tem acesso. Imaginamos que possa ser o ponto chave da história o momento em que eles percebem, no menino, a oportunidade de ganhar dinheiro na sinuca:

Para mim, o nome era igualzinho à pessoa. Duas coisas nunca vistas e muito originais. O homem dos olhos sombreados sorriu aberto. A indignação foi embora nos dentes pretos de fumo. O homem na sua fala sorriu e foi para o companheiro que o chamava, lá da ponta do balcão. Falou como se fizesse arte:  
– Ô adivinhão! (ANTÔNIO, 1975, p. 87)

A lacuna permite a reflexão desse momento de conversa entre os adultos, um (o dono do bar) que convoca o outro (Vitorino) para lhe falar o que ele já sabe: aliciar o menino e prepará-lo para enfrentar jogadores adultos, ganhar dinheiro com isso. Mas o trecho traz a decadência de Vitorino, o desleixo pessoal, o tártaro presente nos dentes. É um sujeito que vive no abandono.

O menino, nesse meio, guarda o litro de leite no meio das pernas para assistir ao jogo. O leite é simbologia da sua pouca idade, a mãe lhe havia solicitado a compra. O título “Meninão do caixote” remete à ideia da grandiosidade do jogador, porém ele é tão pequeno que Vitorino arranja uma caixa de leite condensado, para que, subindo nela, o menino possa visualizar a mesa do jogo. Se o leite é a metáfora da casa, mãe e o lar; o leite condensado é metáfora da aparente ilusão de vida melhor para o menino, de ter sido bem tratado pelas palavras carinhosas do explorador, através do jogo no bar, onde pudesse conseguir dinheiro fácil.

Vitorino é o aliciador do menor, pois fica em frente à escola, espera o menino na saída, insiste para o jogo. O meninão do caixote vai fazendo as vontades de Vitorino, sustentando várias pessoas com isso e o lucro é assim distribuído:

Vitorino era o patrão, eu ganhava, dividíamos a grana./ Aquilo. Aquilo me desgostava. Ô divisão cheia de sócios, de nomes, de mãos a pegarem no meu dinheiro!/ Por exemplo: ganhava um conto de reis. Dividia com Vitorino, só me sobravam quinhentos. Pagava tempo e despesas, já eram só quatrocentos. Dava estia ao adversário: lá se iam mais dez por cento – só me sobravam trezentos. Dez por cento sobre um conto. Dava mais alguma estia... Ganhava um conto de reis, ficava só com duzentos./ Estava era sustentando uma cambada, sustentando Vitorino, seus camaradas, suas minas, seus.../ – Um dia mando tudo pra casa do diabo./ Não mandava ninguém. Vitorino trocava as bolas, mexia os pausinhos, fazia negaça, eu aceitava a sua charla macia (ANTÔNIO, 1975, p. 91-92).

A comoção do jogo reside no retorno do menino à mesa, para uma revanche com Tiririca (um dos melhores jogadores). Eles ficam sem se alimentar, as horas passam, o menino imagina a mãe em casa a esperá-lo, preocupada, mas dá continuidade ao jogo. Chegado já à exaustão, quem aparece pela cortina verde? A mãe dele, com uma marmita no colo. Tal gesto o leva à decisão de nunca mais jogar sinuca, fim de jogo para que a personagem se emancipe e se torne um homem de bem. Constroem-se, dessa forma, o núcleo familiar e sua importância, alguém que espera e a quem não se pode decepcionar.

No outro extremo, está Vitorino, com o próprio nome confirmado pelo diminutivo de Vitório, que se acaba pelas ruas, sem ter como sobreviver, sem o campeão da sinuca ao lado dele e que era alvo da sua exploração. Percebemos a autenticidade do desamparo de Vitorino que só acontece pela ausência de alguém de sua família ou de amigos, de maneira que o fim do meninão do caixote poderia ser o mesmo que o de Vitorino. A atitude da mãe é fundamental para que o filho saia do vício.

Vitorino começa e termina o conto do mesmo modo, perambulando de mesa em mesa de sinuca, magro (a face da fome), viciado em drogas. Naquele momento, transforma-se e metaforiza aqueles mendigos das grandes cidades, que vivem anonimamente e perturbam as pessoas por causa da aparência física, seus maus trajes, mau cheiro e que incomodam até mesmo pela presença.

Vitorino é representante daqueles homens andarilhos, os quais perambulam pelas ruas, pelo trânsito caótico da cidade, que dormem debaixo de pontes, nas cadeiras dos bares e nos cantos das praças, que passam despercebidos em sua vida e morte.

### 3.2.5 “Guardador” – a exclusão do idoso morador de rua

VVVERDE E VIDA  
 GENTILEZA MEUS  
 FILHOS BEM VINDO AO  
 RIO AMORRR NÃO USEM PRO  
 BLEMAS NÃO USEM POBREZA  
 USEM AMORRR DO GENTILEZA  
 E A NATUREZA DEUS NOSSO  
 PAI CRIADORR TEM BELEZA  
 PERFEIÇÃO BONDADE E RI  
 PRAGA ASSASSINO EO \*  
 CAPETALISMO SURDOS CE  
 GA MATA CONDUZ PARA  
 O ABISMO TENQUE SSERR  
 QUEIMADO POR JESSUSS GENTILEZA

Poeta Gentileza – morador de rua no Rio de Janeiro

Em *Abraçado ao meu rancor*, João Antônio traz várias personagens representativas do urbano, tipos da coletividade: guardador de carro; prostituta; publicitário; jornalista; agricultor. Entre a classe média e a classe baixa, alguns trabalhadores, miseráveis, sem crédito bancário. Todos na ânsia de sobreviver em um mundo caótico, lutando contra as adversidades da vida, no palco ficcional em que as classes se digladiam.

Segundo Ferreira (2003, p. 61), configuram como preferência de análise pela crítica os contos: “‘Guardador’, ‘Publicitário do ano’ e ‘Abraçado ao meu rancor’”. Os textos críticos giram em torno do tema, do recurso estilístico, especialmente a ironia, utilizado pelo escritor em algumas narrativas e o autobiografismo na narrativa”.

Azevedo Filho (2008) comenta que o conto “Guardador” fora publicado pela primeira vez no Jornal *Panorama*, com o título de “Jacarandá – guardador de carros”, depois o autor o inseriu na coletânea de *Abraçado ao meu rancor*, com o título “Guardador”.

Em o “Guardador” Jacarandá é uma personagem que vive nas ruas, um idoso morador em um oco de árvore, em uma figueira, que trabalha como guardador de carros, vivendo de bebida e nostalgia:

Pisando quase de lado, vai tropicando, um pedaço de flanela balanga no punho, seu boné descorado lembra restos de Carnaval. E assim sai do oco e baixa na praça (ANTÔNIO, 1986, p. 21).

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 (ANTÔNIO, 1986, p. 25).

O espaço descrito no conto é Copacabana, entre as ruas, próximas ao campo de futebol, praça, igreja, locais de estacionamento público, onde Jacarandá para sobreviver, cuida de carros e embriaga-se. No conto surge apenas em uma cena, que o local tem vista para o mar, mas este é relegado a um terceiro plano, nem a própria personagem vê o mar, porque está preocupada com sua subsistência.

Em contraposição à cidade que é mundialmente conhecida pela beleza de sua praia está a imagem da personagem Jacarandá naquele espaço. Enquanto as outras personagens, a quem Jacarandá serve cuidando dos carros, ostentam mulher e dinheiro, Jacarandá não tem um barraco para morar: “ia longe o tempo em que dormia em quarto de pensão. E nem se lembrava de olhar o mar” (ANTÔNIO, 1986, p. 27-28). O mar desta praia é um espaço de exclusão para Jacarandá, que não pode usufruir de sua beleza, ficando do outro lado, representativo da margem, onde há lugares para os carros estacionarem.

A cidade durante o verão possui um controle da malandragem:

[...] havia cata-mendigos limpando a cidade por ordem dos mandões lá de cima. Assim, no verão; os majorengos queriam a cidade disfarçada para receber turistas e visitantes ilustres. Os jornais, as rádios e a televisão berravam e não se sabia se estavam denunciando ou atijando os assaltantes e a violência nas ruas (ANTÔNIO, 1986, p. 26)

Jacarandá é fruto da cidade grande e está preso às convenções e às regras sociais, é um morador de rua. Não tendo condições para sobreviver na metrópole, não tem sequer meios para se alimentar. A sua refeição do dia se reduz a uma dose de pinga. O que observamos de imediato no conto é o local de trabalho da personagem, a corrida cansada atrás dos carros, os clientes que estacionam, as personagens religiosas que vão à missa.

O guardador vive nas ruas e lida com outros, os quais, segundo Bachelard (1988), são aqueles que possuem a falsa segurança de proteção, tais como espaço de posse, espaço feliz. Esses ambientes podem ser o da casa, o da igreja, o do jogo e podem entrar em contradição com o espaço de hostilidade, que é um espaço

vivido pelo guardador. Os espaços vivem em atração e repulsão, o que deixa personagens pertencentes à classe média, no conto, indignadas, porque o mundo externo em que Jacarandá vive incomoda, tira-os da zona de conforto, desestabiliza-os.

Os estudos de Benjamin (1994) sobre a poesia de Charles Baudelaire, “O vinho dos trapeiros”, ao comentar sobre o trapeiro mostra a instabilidade da imagem deste para o burguês. O trapeiro causa perturbação, porque há nele um pouco de nós, como há também uma revolta no seu comportamento. De acordo com Benjamin (1994) a miséria é resultado da “cidade do vício”. Na figura de Jacarandá o vício acontece pelo destilado de cana-de-açúcar; a personagem é chamada de “velho cachaça”, “velho chué”, por outros, conhecido deste modo, no ambiente da delegacia, quando o levavam.

A imagem proposta pelo “trapeiro” retomada por Benjamin (1994) é necessária para a compreensão do estado de miséria que toma conta da metrópole no plano literário. Além de Jacarandá, podemos observar a legião de pingentes jogados no mesmo espaço de marginalização:

A praça aninhava um miserê feio, ruim de se ver. A praça em Copacabana tinha de um tudo. De igreja à viração rampeira de mulheres desbocadas, de ponto de jogo de bicho a parque infantil nas tardes e nas manhãs. Pivetes de bermudas imundas, peitos nus, se arrumavam nos bancos encangalhados e ficavam magros, descalços, ameaçadores. Dormiam ali mesmo, à noite, encolhidos como bichos, enquanto ratos enormes corriam ariscos ou faziam paradinhas inesperadas perscrutando os canteiros (ANTÔNIO, 1986, p. 28).

Longe da proteção doméstica, as personagens pingentes permanecem jogadas naquele espaço, sentindo apenas a brisa do mar, o vento acelerado pela aliteração da letra [v] que reforça o assovio: “o vento vindo do mar varria a praia e chegava manso ao arvoredado noturno. Refrescava” (ANTÔNIO, 1986, p. 29). Uma das características de João Antônio é representar o barulho do vento, em contraposição estão as crianças e os adolescentes em situação de risco. O que faz a personagem Jacarandá sentir nostalgia de um tempo bom, trazido pela batucada e pelas vozes das mulatas, o samba lhe faz recordar de quando era menino:

[...] os olhos brilhavam, quanto, ficavam longe, antigos e quase infantis numa lembrança ora peralta, ora magnífica. O samba [...] o

menino já tinha se mandado, pegara o rumo do morro e, não estivesse no aceso de um pagode, sambando, estaria dormindo no barraco. Era hora (ANTÔNIO, 1986, p. 29-30).

Esse momento de retorno à infância, Bachelard (1988) descreve como proteção e abrigo da família e da casa. Jacarandá recorre ao tempo dele criança, para se lembrar de um período que havia a proteção doméstica, ainda que esta se restringisse ao espaço de um barraco.

De acordo com Benjamin (1994), o *flâneur* é livre na rua, sente-se bem no clima do asfalto, caminhando por entre lojas, locais pintados e ornamentados, faz com que a cidade para ele tenha o valor de casa:

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente” (BENJAMIN, 1994, p. 35).

Para Jacarandá, a rua é o seu próprio lar, a praça, o estacionamento, a árvore são elementos que se constituem como o espaço da liberdade. A multidão que todos os dias a personagem observa não traz amigo e nem parente, mas a rua é o local em que se abriga, semelhante ao *flâneur*; o ócio e o emprego transitório de cuidar dos carros, torna o ambiente externo transmissor de segurança, uma ilusória liberdade.

Entre os constrangimentos da personagem na cidade grande está a velhice, aliada ao vício da bebida e o pauperismo. Por ser idoso, não consegue correr atrás dos carros para receber a gorjeta. O modo de tratamento dispensado aos motoristas é apenas um subterfúgio para que a personagem possa conseguir dinheiro para transformá-lo em bebida, embora muitos fujam sem pagá-lo.

Uma das personagens que promove a fuga, ao passar por Jacarandá, chama-o de “chefe”, informando-lhe que está sem dinheiro. Jacarandá se encontra no “fundo do poço”, ser chamado de “chefe” se trata de hipocrisia social, por isso confia ao leitor:

Chefe, meus distintos, é o marido daquela senhora. Sim. Daquela santa mulher que vocês deixaram em casa. Isso aí – o marido da ilustríssima. Passeiam e mariolam de lá pra cá num bem-bom de vida. Chefe, chefe... Que é que vocês estão pensando? Mais amor e menos confiança (ANTÔNIO, 1986, p. 22).

Em o “Guardador” podemos dizer que a personagem tem total dependência da esmola que arrecada por guardar carros, não é considerado pelos outros como trabalhador, sofre a marginalidade e está presa aos preceitos da moralidade, obtendo o mínimo para sua subsistência. Ao compararmos a situação com a realidade, vemos que os guardadores de carros, embora tenham uma ocupação, nem sempre têm a função reconhecida pelas prefeituras, tampouco, pela época em que fora escrito o conto por João Antônio.

Jacarandá, na imagem do guardador, mostra a situação caótica das ruas, a falta de moradia que leva as pessoas à situação de abandono. A árvore em que Jacarandá mora é alegoria dele próprio, é parte do seu corpo. Assim, ele como ela, ambos são esquecidos pelo poder público:

Enfiava-se, se encafuava no oco do tronco da árvore velha, tão esquecida de trato. Fizera o esconderijo e, então, o mulherio rezadeiro das segundas e sextas-feiras ia acender suas velas para as almas e para os santos ao pé de outras árvores. E xingavam quem lhes tomara o espaço (ANTÔNIO, 1986, p. 28).

Do pouco que lhe resta, as rezadeiras querem lhe tirar o último abrigo, desejam as árvores para acender as velas e o oco de árvore era o local onde Jacarandá dormia, sua casa. O local representa uma margem, pois não pertencia de fato a quem o ocupava, e o corpo do guardador, ao se instalar pra dormir ficava parte dentro e parte fora. Portanto, trata-se de um abrigo que causa instabilidade para o morador, representativo do “ser” marginal na metrópole, ao mesmo tempo, que está em sociedade e interage com os transeuntes, é um excluído.

A briga pelo espaço se concentra na reclamação das mulheres por falta de local para acender suas velas. A personagem “dizia-se. Miséria pouca é bobagem” (ANTÔNIO, 1986, p. 28). O transcendental acaba por ser mais importante para elas, do que o próprio ser humano que necessita de ajuda, querem expulsá-lo do único abrigo que ele tem para se proteger da chuva, da brisa do mar e do vento.

A experiência nas ruas por Jacarandá não é simples escolha dele, é um sujeito desempregado, sem teto, miserável. A rua por moradia é o último subterfúgio

da personagem que está na cidade grande e é atirada àquela situação. E no conto não há outro meio ou opção para sobreviver. O vício da bebida alcoólica contribui para seu estado de falência.

Por trás de tudo isso está a condição burguesa, aquele que herda da família condições culturais e financeiras para se tornar uma “pessoa de bem” e que, trabalhando, mantém a família estável, com esposa e filhos. No outro extremo está a personagem considerada “indivíduo” social, muitas vezes, chamada de elemento, a qual perde a sua persona, como Jacarandá que é apresentado ao leitor como uma não “pessoa”, sem nome e sobrenome. No conto recebe o nome de uma árvore e seu local de habitação é o oco de uma figueira.

Ao pensarmos na personagem de o “Guardador”, imaginamos alguém que tenha um ponto de vista diferenciado sobre as personagens pertencentes à classe média. É alguém que está à margem, que pode causar constrangimento ou até desejo de viver, aparentemente, livre das obrigações impostas pela sociedade, como as personagens que andam “direitinho” na vida, que precisam passar o cartão-ponto para o trabalho, com hora marcada para almoçar, trabalhar e chegar às suas residências.

O “Guardador” pode criar uma insegurança nas outras personagens, uma ameaça, por exemplo, o modo pelo qual “encara” os outros trabalhadores demonstra o quanto se é frágil. O vir a ser é o que causa “estranhamento”, o receio de ser como ele. A personagem é resultado daquele que saiu em busca de algo que não traz segurança e que, tendo abandonado ou tendo sido abandonado pela família, parentes e amigos, tem que correr os riscos de viver nas ruas.

Lucas (1999, p. 100) acrescenta que Jacarandá vive em conflito com a classe média: “adiante, Jacarandá surge como Guardador de automóveis. O choque estrutural brasileiro apresenta-se nítido: a classe média motorizada mostra-se em conflito com a consciência miserável do guardador de carros, velho e bêbado”.

O que “pesa” para Jacarandá é a ausência de segurança e o vício na bebida. Percebemos que, quando fica aprisionado, cerca de um mês, até melhora a saúde e a agilidade física, voltando às ruas de modo revigorado:

Dias sem cachaça, as cores outra vez na cara, concentra um esforço, arruma ajudante, junta dinheiro. Quando quer, ganha; organizado, desempenha direitinho. Nas pernas, opa, uma agilidade

que lembra coisa, a elegância safa de um passista de escola de samba (ANTÔNIO, 1986, p. 27).

Ao ser preso, passa por um momento de restauração física e a cor volta à sua face, assim como o vigor das pernas, situação que o retira do estado de letargia. Aliás, o único momento em que Jacarandá passa a ter certa dignidade é concedido na prisão, porque lá ele pode se alimentar e ter um lugar para dormir, além de que, longe da bebida, o seu corpo se reestabelece.

O momento da prisão demonstra que para ele se torna um espaço de recuperação da saúde, como também é um abrigo temporário. Mas o narrador-personagem, ironicamente, demonstra que se trata de um universo excludente, pois o que indica limpeza da cidade, por parte dos dirigentes, retira o guardador da coletividade, mostrando sua condição marginal.

É muito irônica essa passagem descrita por João Antônio, porque se para as outras personagens o aprisionamento retira o direito de “ir e vir”, tratando-se de privação da liberdade e é uma universidade do crime, a Jacarandá toca num ponto de equilíbrio, tal é a situação de abandono que a personagem vive.

O discurso apresenta o conflito entre dois espaços urbanos distintos, a prisão e as ruas. Para Jacarandá não importa o lugar em que ele se encontra, pois já vive em situação de abandono. As reflexões do ponto de vista da personagem revelam a prisão como um local que lhe permite pensar sobriamente, por isso planeja o que fará quando estiver em liberdade, enquanto que o restante do conto aparenta ser narrado, pelo narrador-personagem alcoolizado.

Após o período de prisão o guardador até consegue montar uma espécie de empresa, com fins capitalistas, com estratégias de empreendedorismo, com atendimento ao público, pensa em contratar um moleque do morro para ajudar a cuidar dos carros e correr atrás deles, caindo à frente do motorista, causando-lhe surpresa.

A velhice é um problema para Jacarandá, pois não contribui para a emergência exigida no trabalho de correr atrás dos carros, o que o faz perder freguês com facilidade. O alcoolismo é também um empecilho a mais para sua experiência, aliado ao abandono das ruas, local que propicia a falência da personagem, obrigando-o a sobreviver da caridade.

A personagem mesmo sob o efeito do álcool - “cabeça braquejando, o boné pendido do lado reflete dúvidas” (ANTÔNIO, 1986, p. 23) - quer entender quem são os três tipos de pessoas que oferecem esmola: 1) “só uma minoria – ninguém espere outro motivo – dá esmola por entender o miserê”; 2) “há maior parte, no meio, querendo se ver livre do pedinte”; 3) “o terceiro grupo, otários da classe média, escorrega trocados a esmoleiros...” (ANTÔNIO, 1986, p. 23).

O discurso entre hifens sugere que o motivo principal dessa situação é a miséria das ruas e que só uma pequena parcela da população consegue compreender. Uma discussão colocada de forma provocativa pelo escritor, quando as pessoas preferem virar, dar partida no carro, sem pagar o guardador, fingindo que ele não cuidou do carro e que os moradores de rua não existem.

Os devaneios da personagem buscam compreender por que os homens são solidários de vez em quando, por meio da voz do narrador reconhecemos a angústia pela qual passa o guardador, ele pode até incomodar a classe média, mas quem sofre na pele os percalços da falta de dinheiro e do alimento é ele próprio. Em “Guardador”, a opinião da personagem sobre o outro é de que este seja “otário”:

Otários da classe média, escorrega trocados a esmoleiros já que, vestidos direitinho, encabulariam ao tomar o flagra em público – são uns duros, uns tesos. Para eles, não ter cai mal. Se é domingo, pior. Domingo é ruim para os bem-comportados (ANTÔNIO, 1986, p. 23).

Muquiras, muquiranas. Aos poucos, ondas do álcool rondando a cabeça, capiscou. Os motoristas caloteiros e fujões, bem-vestidinhos, viveriam atolados e amargando dívidas de consórcio, prestações, correções monetárias e juros, arrocho, a prensa de taxas e impostos difíceis de entender. Mas tinham de pagar e não lhes sobrava o algum com que soltar gorjeta ao guardador. Isso. O automóvel sozinho comia-lhes a provisão. Jacarandá calculou. Motorista que faça umas quatro estacionadas por dia larga, picado e aí no barato, um tufo de dinheiro no fim do mês (ANTÔNIO, 1986, p. 24).

Porém, a voz que se instaura nesses enunciados, proferidas pelo narrador-personagem demonstra o rancor perante a sociedade e pode explicar por que o conto faz parte da coletânea, cujo título é *Abraçado ao meu rancor*, como se fosse o ego do escritor que, apesar de fazer parte da classe média, não se dava bem com ela, considerando-a “classe mérdea”. O discurso se aproxima do

“embate/duelo” contra o outro, correspondendo ao que Bakhtin (1997) menciona como as lutas sociais.

Jacarandá, personagem de “Guardador”, pontua que esse “otário”, o burguês pertencente à classe média, não tem dinheiro sobrando. Essa pessoa procura se estabelecer em uma sociedade que se diz democrática, mas que não consegue nela se manter, endividando-se com prestações bancárias e, como o andarilho, não possui a riqueza, perde rapidamente o que recebeu no início do mês, vivendo o resto dos dias com cheques a juros altos, com crédito na praça, porque tem salário fixo, fingindo ser o que não é, sofrendo com impostos e prestações que sua vida de bem o obriga a pagar em dia.

A personagem Jacarandá compreende que o homem que sai da igreja no domingo é o “otário” que lhe dará o dinheiro, porque se constrange em não praticar a caridade, tendo que cumprir o papel de bonzinho, apregoadado religiosamente, aquele que, ajudando outro que está fora do contexto social, ganha o céu como prêmio. O custo de tudo isso é muito alto para o “otário”, este “homem bom”, muitas vezes, não consegue dar esmola, dar ao guardador a sua parte, porque a deixa na igreja ou porque está afundado em condições sociais que não lhe permitem ajudar o próximo.

Jacarandá se considera um trabalhador, afinal, se guardou o carro de alguém, merece receber. Nessa questão, percebemos que a personagem espera, para si, reconhecimento, ser um homem com *status social* de trabalhador. É como se a função de guardador fosse um emprego como outro qualquer, situação que é como ele próprio se vê:

Apesar da pinga, esses pensamentos não o distraem de suas necessidades cada vez mais ruças, imediatas. Se trabalhou, guardando-lhes os carros, por que resistem ao pagamento da gorjeta? [...] Muita vez, batalhando rápido nas praças e ruas, camelando nos arredores dos hotéis e dos prédios grandes do centro, no aeroporto, na rodoviária, notou. Ele era o único que trabalhava (ANTÔNIO, 1986, p. 23).

Para os autores Brito e Taveira (2013), há um enquadramento do conto direcionado àqueles motoristas que não cumprem com a função de pagar o que é devido ao guardador de carros, fato que provoca na personagem uma reflexão, o que chama de “matutação”.

Segundo as convenções sociais, o guardador não tem *status* de trabalhador, pois ele é visto como inconveniente, por isso incomoda tanto. Jacarandá é uma personagem consciente, construída por João Antônio para refletir o mundo urbano. Talvez a personagem Jacarandá nunca tivesse querido viver assim, porque, para ela, são difíceis o próprio sustento e a compaixão das pessoas comuns. Chega a pensar em dado momento que deve se valer de uma criança do morro para mendigar:

Havia erro. Talvez devesse se valer de ajudante, um garoto molambento mas esperto dos descidos das favelas, que mendigam debaixo do sol da praça, apanham algum trocado, pixulé, caraminguá ocioso e sem serventia estendido pela caridade, inda mais num domingo (ANTÔNIO, 1986, p. 22).

A ajuda que o guardador espera é de algum moleque do morro que pudesse esmolar por ele, correr atrás dos carros, que estivesse nas mesmas condições que ele de exclusão social, porém com força no corpo e que pudesse causar pena aos passantes. Jacarandá está condicionado à exclusão social, à ambientação da cidade que empurra alguns para a margem. Ele representa aquela pessoa que não teve direito à educação, a ser criado por uma família estruturada e constituir família, seu último abrigo é o oco da árvore, já pressupondo o fim, um lugar onde pudesse cair morto.

Nas cenas finais do conto, Jacarandá entra em nostalgia e se projeta no cliente rico, o qual entra numa boate e sai de lá horas depois, com “uma mulher a tiracolo”. Num ataque de vaidade, ele delira e diz ao cliente que não aceita moedas, aquela espécie de gorjeta, trabalha apenas com notas. O outro vai embora e ele fica sem nada.

Na passagem da cena observamos que o desejo de Jacarandá é também o de ser um homem engravatado, rico, com direito a ter a mulher ao lado, com as mesmas condições de outros. Mas fica apenas a fumaça do carro no rosto dele, pois o homem vai embora a toda velocidade. Também é uma passagem quixotesca: “Jacarandá, bebido e de olho torto, vivia um momento em que fantasiava grandezas, tomando um ar cavalheiresco [...] A peça, altaneira no porre, nem o olhou” (ANTÔNIO, 1986, p. 30).

Jacarandá representa o homem que está sozinho em plena multidão, a cidade é mais deserta que o próprio deserto, já não é possível viver em sociedade

ou necessitar de uma companhia. Durante o dia está em trabalho, ainda que alcoolizado, sob o sol escaldante, cuida dos carros dos clientes, por outro lado, durante a noite, assim como o deserto, o frio se abate sobre seu frágil corpo, vai para dentro do oco da árvore e só lhe resta observar a lua. Jacarandá vive na sua solidão e é possuído por ilusões que o clima desértico possa lhe provocar. Jacarandá é assim, ele não tem mais paciência para viver com alguém ou manter amizade, sobrevive na insegurança das ruas:

Já não tem gana, gosto. E nem capricho; acabou a paciência para amigo ou auditórios. Distrações suas, se há, vêm da necessidade e dos apertos. Não que o distraiam; certo é que o aporrinham. Depois, não é de lamentações. Antes, de campanar. Nem joga dominó ou dama, a dinheiro, com os outros, enfiados na febre dos tabuleiros da praça na sombra das mangueiras. Mas que espia, espia, vivo entendedor. Goza com os olhos os lances errados dos parceirinhos bobos (ANTÔNIO, 1986, p. 25).

Jacarandá é um andarilho e a atitude narcísica o distancia de sua própria identidade de pobreza extrema. Passa por uma ilusão, imaginar-se nas mesmas condições do rico, sonhando que era aquele que sai acompanhado e com carrão. Mas ele não tem condições para nada e volta à sua condição de guardador e morador de rua. Diz para si mesmo, embora a voz da personagem antoniana se refira ao leitor: “– Xará, eu ganho mais dinheiro que ele. É que não saio do botequim” (ANTÔNIO, 1986, p. 30).

Ainda que Jacarandá busque para si uma autonomia, há dificuldades impostas à personagem, pelas próprias condições físicas e sociais, é idoso, é alcoólatra, é um sujeito miserável. No desejo da personagem consta o sonho de viver em segurança, como alguém empreendedor do ramo de estacionamentos, o que parece ser um desejo longe da realidade das ruas que a personagem vive.

Brito e Taveira (2013, p. 31) analisaram o conto “Guardador”, tendo em vista a teoria greimasiana, observando os conflitos sociais e os aspectos semânticos: “Trata-se de um texto que narra a tensa relação entre um guardador de carros e a sociedade do Rio de Janeiro, no final do século XX, narrativa que se mostra ainda mais significativa no presente”. Os estudiosos comparam a função do guardador e o não pagamento da gorjeta pelos motoristas como um rompimento do contrato:

Isso implica que, para Jacarandá, existe um contrato em que este presta um serviço e deve ser pago por ele, como em outras relações de trabalho. Tudo não passa, no entanto, de um simulacro de contrato, pois os fregueses resistem em pagar pelo 'serviço', tentando constantemente escapar do guardador.

Essa questão levantada pelos estudiosos de um contrato, ainda que verbal, é muito significativa, porque corrobora a ideia de compromisso e de empresa autônoma, na imagem do guardador. Há uma lógica no pensamento do guardador, de se cumprir o que é prometido que consiste na palavra dada. Brito e Taveira (2013, p. 37) também observaram que há uma diferença na cidade do Rio de Janeiro quanto a "parecer" e "ser", o que caracteriza o desnudamento da sociedade, transparecendo um "estado mentiroso":

No nível do /parecer/, a sociedade funciona de forma harmônica: as autoridades zelam pela cidade (atraindo turistas); os fiéis vão à igreja aos domingos, rezam, são caridosos; a classe média ostenta bens e dá esmolas. No nível do /ser/, porém, os mendigos são escondidos (são presos) dos turistas no verão e a cidade é disfarçada; os fiéis ignoram o excluído ou fogem dele e, quando dão esmolas, não dão senão aquilo que não tem valor.

Mesmo na conclusão da personagem, de que ganha mais do que os "otários" da classe média, verificamos que o único motivo pelo qual ele não consegue juntar dinheiro é que ele gasta tudo com o vício. O desfecho do conto e a presença da lua demonstram o lado nostálgico e fantasioso: "Aí, foi para dentro do oco da árvore, encostou a cabeça e olhou a lua" (ANTÔNIO, 1986, p. 31). A personagem reflete as suas internalizações, movimento que retira o "ser" de si mesmo para fora, o que lhe é interior passa a ser exterior, fica apenas com a dura constatação do seu estado precário, é um simples morador de rua.

Podemos inferir que o espaço urbano em que Jacarandá passa o dia se transforma no momento de descanso, metade para dentro da árvore e com a cabeça para fora para olhar a Lua, representativo do seu lugar à margem da sociedade. Podemos comparar a sua humilde moradia à concha e ao ninho que são refúgios para animais, na teoria de Bachelard (1988). Jacarandá vive em uma árvore como os pássaros, possui a liberdade deles, deve ser esse fato que tanto incomoda os passantes. Ao mesmo tempo em que não desejam para si aquele universo, nem por imaginação, ressentem-se do lugar que ele ocupa.

### 3.2.6 “Retalhos de fome numa tarde de G.C.” – prostituição e gravidez na adolescência

Escrever é sangrar. Sempre, desde a Bíblia.  
Se não sangra, é escrever?  
João Antônio (1976b, p. 151).

No conto “Retalhos de fome numa tarde de G.C.” é relatada a pobreza da personagem Ivo que ao final da adolescência serve ao Exército, espaço em que a história é narrada. Já no início do conto nos deparamos com o constrangimento de Ivo que não tem dinheiro para alimentar seu vício de cigarros e, para dar continuidade a este, compra cigarros fiado, com o dono do bar próximo ao estabelecimento:

– Escuta – o coturno meio sem jeito, chutou para longe um mato dos que cresciam entre os paralelepípedos. - Pode arranjar dois?  
O outro fez uma careta. O segundo cigarro veio com um xingamento leve.  
– Vai marcando, viu?  
– Me deve treze (ANTÔNIO, 1975, p. 37).

Em outras passagens do texto é possível observar como o ambiente do quartel faz mal a Ivo que não consegue se adaptar à experiência proposta naquele espaço, já que se sente um estranho diante das mudanças de hábitos alimentares, passando fome por isso, sofrendo a antítese “quartel cheio” e “o vazio na barriga”:

Quartel cheio, o bosque cheio. Ivo sentia o vazio na barriga. Não conseguira engulir a bóia (sic), que estava fria. Ainda o azar de cair na terceira turma para o rancho, tudo resto. Mexia o alumínio, mas o feijão não se mexia. Duro, feio, cor de cavalo. Comeu só a banana e parou na colher de arroz; não ia. Pensou nos cobres, um sanduíche de queijo. Alguém da rua traria, um sanduíche de queijo custava sete cruzeiros... (ANTÔNIO, 1975, p. 38-39).

O fato de não ter dinheiro para comprar um sanduíche e nem receber a visita da família descreve a sensação de que a personagem é deixada naquele espaço do Exército por familiares, na confiança de que as autoridades se encarregassem da sua educação, sem que necessitassem fazer algo ou garantir o sustento dela lá. A personagem Ivo, ao lembrar um “sanduíche de queijo”, tem “ilusão”, tal qual aquele que está perdido no deserto. A fantasia na mente da

personagem acontece pela péssima condição que é obrigada a suportar. O valor do sanduíche a traz de volta à realidade.

O tratamento oferecido no quartel é proposital, pois pretende preparar o jovem para situações de guerra, período em que devesse passar por algumas privações. Porém, isto não é bem assimilado por Ivo, respondendo pelo comportamento físico, sente “febre, moleza no corpo, dor nas costas” (ANTÔNIO, 1975, p. 39), precisava caminhar para tentar resolver o que a mente não dera conta, entender a fome. Mesmo o cigarro parece ser uma estratégia para driblar o estômago faminto.

A construção do conto tem o ideal de liberdade pela metáfora dos paraísos brincando no fio de energia elétrica *versus* Ivo se sentindo preso no quartel. A condição de servir ao Exército torna a personagem entristecida, longe da casa, da família, dos amigos.

No quartel, pela visão da personagem, a comida é fria, feijão sem escolha e nem se mexe. Mesmo com as péssimas condições do quartel e de se sentir mal pela falta de alimento adequado, Ivo perambula pelo espaço daquele ambiente, o que é uma característica bastante comum entre as personagens de João Antônio: “Ivo andando, andando. Crescia o vazio na barriga [...] passou pelo xadrez, pela casa, foi para a garagem velha” (ANTÔNIO, 1975, p. 39).

Podemos depreender, pelas características paisagísticas fornecidas pelo narrador, que é amplo o espaço do quartel, com: alamedas, campo de futebol, campo de bocha, bosque de eucaliptos, lago com carpas. Também, verificamos o porte do Exército pelas construções feitas pelos soldados que estavam servindo: “as secções para lugares novos, construções recentes, num estilo atrevido. Modernas pontas agudas, telhados que caíam de uma só vez” (ANTÔNIO, 1975, p. 39). A personagem Ivo até havia trabalhado como construtor, mas o sargento Isaías o mudara de setor por perceber que ele possuía um pouco de estudos.

Outra constante nas narrativas de João Antônio é o jogo. No conto é relatado que os homens vêm para apostar “braço de ferro” com Domício, um ex-expedicionário, que é forte e aposta notas de 20 ou uma cerveja. A personagem Domício se interessa por Tila, uma moça prostituída pelos soldados, durante um momento de caminhada dos dois pela horta, a qual Domício toma conta por ordem do sargento, Domício a engravida. Domício é rechaçado pelo sargento e mandado para a Lapa, em outro departamento do Exército, para ser padeiro.

A personagem Tila tem o filho e cuida dele. Ivo se sente penalizado pela condição da moça, por não ter pais e um tio violento. Apesar disso, ele sabe que o seu tempo no quartel está acabando, que tem que ficar no Grupo de Combate, porque há uma ameaça de revolução, mas seria questão de menos de dois meses para dar baixa. De acordo com Brandão (2006, p. 187), “a cidade implica na emergência de uma classe dominante que extrai e controla esse excedente coletivo através de processos ideológicos acompanhados, certamente, pelo uso da força”. A função do quartel, nesse caso, é salvaguardar o Estado, é o espaço dominado pela política para manter a ordem, por isso Ivo e outros soldados do quartel ficam em GC, para abafar qualquer foco de revolução.

No conto, o quartel é, sobretudo, um espaço dominado pelo Estado e por isso sujeito às determinações do comandante que se caracteriza por ser gordo e apelidado de “sapão”, agindo com mãos de ferro no tratamento com os demais integrantes do local. Ele transfere o sargento Isaías que dava conselhos aos soldados; usa Domício para cuidar da horta e depois o transfere, por saber que este havia se envolvido com Tila e era pai do filho dela.

Para o comandante que expulsa Domício do espaço do quartel, pouco importa saber se a personagem Tila estivesse grávida ou não, e sim, que ele infringira as regras daquele lugar. Ele sofre as consequências por ter sido delatado pelos companheiros.

Ao ser expulso daquela corporação, a personagem Domício fora humilhada pelo comandante: “Domício jogado fora. E ainda zombava! Xingou, berrou, ofendeu, o indicador mostrava os paralelepípedos. / – Não me pisa mais aqui!” (ANTÔNIO, 1975, p. 41). É a voz do mais forte que prevalece, não há argumentos para quem está por baixo, como surge no conto e revela-se desde a epígrafe: “soldado é aquilo que fica debaixo da sola do coturno do sargento” (ANTÔNIO, 1975, p. 35).

Ivo se sente muito próximo de Domício, os dois eram quietos, pobres e marginalizados, mas não há apenas essa semelhança. Os dois não se enturmam com o restante da tropa, passam pelo “estranhamento”, que Bueno (2000) explica. Se para Freud o sentido de “estrangeiro” se oferece àquele que está fora do contexto, para Marx significa a adaptação ao meio urbano. Tanto em um caso como o outro, Ivo e Domício, um pobre o outro ex-expedicionário negro, são banidos do restante do grupo, vivem a opressão daquela sociedade do Exército.

Embora outros soldados do quartel prostituíssem a moça mulata, apenas Ivo e Domício se envolvem afetivamente com Tila, nisto consiste a transgressão deles e motivo para serem considerados culpados de deserção do Exército. Para Patrícia Brandão (2008, p. 96):

‘Retalhos de fome numa tarde de G.C.’ e ‘Natal na cafua’, em que o autor retrata o mundo dos quartéis visto por baixo, ou seja, pela visão do soldado, o mais reles da hierarquia militar. Nesse universo, aparentemente da ordem, visualiza-se a vida de moças de condição social modesta que se entregam aos homens do quartel, aceitando apenas suas migalhas.

As duas personagens Ivo e Domício entram em confronto com a rígida hierarquia, por desejarem amor e sexo no período de salvaguardar o patrimônio do quartel. O comportamento delas é um ato de insubordinação, pois é considerado abandono do compromisso com o Estado. As personagens vivem o que Candido (2004) considerou como “dialética da ordem e da desordem”, ao mesmo tempo, que têm que cumprir as ordens do Estado, sentem-se interessadas em uma mulher que desvia o foco. A necessidade deles em sair do esquema rígido do quartel, extrapola os limites deste ambiente, com a gravidez de Tila por Domício e depois com os encontros clandestinos da moça com Ivo, na garagem velha do quartel.

A personagem Ivo, ao se sentir desambientado no espaço do quartel, fica carente, revive o seu passado, torna-se introspectivo, reflete sobre o que estaria acontecendo em sua casa, com sua família que se mantinha em silêncio, sem enviar notícias à personagem, verificamos a sua aparente solidão. Nos devaneios da personagem, Ivo nota os passarinhos brincando no fio, procurando-se e compara-os com a personagem Tila, a moça que serve como prostituta aos soldados.

Ivo se sente preso no quartel, mas “o pensamento vagabundeando” (ANTÔNIO, 1975, p. 42). A sensação de ser livre e de andar continua presente na personagem Ivo e até interfere no seu relacionamento com Tila, primeiro pelos conselhos moralistas que ele lhe oferece, por se entregar facilmente aos soldados, e, depois, pela liberdade que a moça apresenta, pois ela está livre para ir e vir fora do quartel, ao contrário dele.

O interesse eminente em Ivo é reencontrar a personagem Tila, para que ela lhe prepare uma refeição. Seu interesse por ela não é apenas sexual, como os

outros soldados, pois a personagem já possuía um filho, era mãe solteira. Enquanto que a personagem Tila se apresenta como alguém que fora aliciada, possui com a personagem Ivo a satisfação corporal. Ivo intenciona o duplo alimento, é como se trocasse a cor da sua própria pele e de seus olhos claros pela refeição ofertada por Tila: “[...] houve um silêncio. E fome danada, um vazio na barriga que o cinto de guarnição apertava. Uns apertos que vinham juntos, todos numa vez só e castigavam”.

É a personagem Ivo quem se prostitui por um prato de comida: “– Sabe? Eu hoje não comi nada – esfregou as pálpebras. – Anda tudo ruim e eu sem nenhum” (ANTÔNIO, 1975, p. 43); “– Você é tão loiro...”; “Então Ivo sentiu que alguma coisa parou. E passou a palma da mão no rosto da mulatinha, bem de leve, deslizando, um carinho” (ANTÔNIO, 1975, p. 44).

Tila busca comida para ele, água gelada: “a mulatinha foi correndo pela alameda de paralelepípedos” (ANTÔNIO, 1975, p. 45) e ele “foi arranjar fósforos no campo de bocha”. Podemos apreender que Ivo representa a lei e a falsa moralidade, porque ele também abusa da moça e sabe que sairá do quartel em pouco tempo, enquanto Tila é representativa do povo, explorada sexualmente, com toda a responsabilidade imposta que tem para criar o filho, vivendo das míseras moedas dos soldados; de Ivo, o que ela consegue é um pouco de amor, pois com ele a moça se entrega por vontade própria.

A personagem Tila se coloca diante do branco colonizador, como se tivesse a obrigação de servi-lo, sendo subserviente em virtude da cor da pele: “– Se você quiser, hoje, à noite... [...] – Conversa! – os dois olhos queimavam. – Que nada! Você não vai.” [Ele toca o braço dela, dizendo]: “– Boba... pode me esperar” (ANTÔNIO, 1975, p. 44). De toda a entrega de Tila, vemos nele que há apenas o pagamento pela refeição, o prazer que seria oferecido à moça que serve de prostituta aos soldados.

Tila e Ivo vivem o espaço íntimo, nominado por Bachelard (1988), e a dialética entre interior e exterior, expressa pela força que os impulsiona um para o outro, mas que também os repele. Mesmo que Ivo passe algumas horas com Tila, ele sabe que pertencem a espaços urbanos divergentes. A situação de penúria de Ivo pode ser passageira, já que sua exclusão é momentânea, por estar longe de sua casa, enquanto que para Tila a miséria é uma constante, ela precisa da prostituição para sobreviver.

As personagens de João Antônio apresentam, constantemente, o ato de perambular por certo espaço, seja na cidade ou no Exército, como no conto acima referido, mas estão presas ao limite espacial, não possuem suporte para “ir” e “vir”, não têm condições ou meios para se mover em outros ambientes, o que nos leva a crer que estão restritas ao espaço labiríntico, por consequência, terão que em algum momento se deparar com uma metáfora do Minotauro, imposto pela figura de um comandante do Exército, de policiais que representam a lei, a ordem e o Estado. A marginalização se efetua pela situação conflitiva que as personagens experimentam no espaço urbano. Neste sentido, sua obra coincide pela temática, com o que é exposto no espaço urbano sugerido na obra de Dalton Trevisan. Por este motivo, faremos no próximo capítulo da tese uma aproximação entre os contos dos autores, verificando semelhanças e diferenças dos seus discursos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nestas considerações finais refletimos sobre os autores Dalton Trevisan e João Antônio, a formulação de suas personagens e o espaço determinado para as suas experiências ficcionais.

A análise comparativa entre os dois é necessária para compreendermos como cada autor imagina o espaço urbano em seus contos e instaura as personagens marginais como protagonistas das ações. De acordo com Bachelard (1988), a fixação das personagens em determinados ambientes revela como elas se enraízam no mundo ficcional.

João Antônio procura os espaços que libertam as personagens masculinas para ambientes que lhes proporcionem o prazer e a reflexão, por isso suas personagens necessitam caminhar muito, enquanto promovem uma autoanálise, como é o caso do menino do caixote, de Jacarandá, de Ivo, de Maria de Jesus de Souza, de Malagueta, de Perus, de Bacanaço etc., porém, se de um lado as ruas são motivos de liberdade para João Antônio, também significam exclusão social, pobreza e vício. O caminhar é libertar-se, mas também fugir de uma realidade física e social de desespero. As personagens são pessoas dos escalões mais baixos da sociedade.

Dalton Trevisan traz as personagens fixadas na cidade de Curitiba, como protagonistas - há seres que imitam vampiros, personagens periféricos, marginais, soldados do Exército e como personagens-vítimas traz mulheres, adolescentes e crianças. O espaço escolhido para a personagem delinquente cometer suas atrocidades, na maioria das vezes é o doméstico, um espaço do medo, do silêncio da vítima e do segredo de família.

O espaço urbano doméstico ou do escritório, ambientes de reclusão, tornam-se os locais ideais e uma proteção para que o criminoso cometa maldades. As personagens da cidade não são apenas os pobres e abandonados, são os ricos corruptos, a classe média e as autoridades. O silêncio sobre a violência na obra não pertence somente ao vampiro ou seu equivalente que ataca, mas àqueles que nada fazem para mudar a situação de opressão das vítimas.

A ação de dominar o outro consiste, justamente, no fato de a vítima não ter para onde correr ou se esconder, por exemplo, como são os inúmeros casos citados pelo narrador trevisaniano nas relações entre João e Maria. Ambientes como a casa,

o quarto, o banheiro, o balcão, a parede se mostram limitados e fazem a vítima se sentir acuada.

Dalton Trevisan trata de personagens do universo urbano que se aproximam das violências do mito vampiresco, como é o comportamento da personagem Nelsinho (em vários contos há casos de violência sexual) e dos métodos de conquista dele. Em contrapartida, a personagem de João Antônio, como Jacarandá que surge em vários contos, sente-se deslocada no universo urbano da cidade e sem encontrar um lugar para sobreviver com conforto, resta-lhe estar à margem.

Para compreendermos como acontece essa distribuição de espaços e como cada autor tomou para si a espacialidade urbana, usamos parte da teoria de Bachelard (1988, p. 215), o qual entende que o “exterior e o interior formam uma dialética de esarteamento e a geometria dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos”. Pois a dialética experimenta o “sim” e o “não”, como também entra em conflito com sentimentos positivos e negativos dos espaços, os quais se repelem, juntam-se ou se excluem, até que haja resolução dos problemas, ou seja, que as regras estejam em harmonia.

A vida presente nos contos por meio das personagens de João Antônio e Dalton Trevisan se assemelha à cotidiana, pois a narrativa traz a espontaneidade do marginal que vive nas ruas, em João Antônio e do marginal que se apropria dos espaços domésticos, como em Dalton Trevisan. Essa personagem comum no submundo e ambientes periféricos foi chamada por Hutcheon (1991) de “excêntrica”, pois se diferencia da branca, classe média e heterossexual, trata-se, do “paradoxo pós-moderno”; é marginalizada em seu espaço e pode através da literatura voltada à cidade expressar o seu modo de senti-la. Como jornalistas e escritores ficcionais, Dalton Trevisan e João Antônio denotam a liberdade da escrita e permitem que as personagens tenham voz e vez, para que possam ter seu modo de exteriorização, em uma sociedade que apresenta muitas desigualdades sociais.

Ao tratarmos, por exemplo, das comparações entre “Que fim levou o vampiro de Curitiba?”, de Dalton Trevisan e “Lapa acordada para morrer”, de João Antônio, deparamo-nos com discursos que tratam da nostalgia e melancolia de suas personagens no limite espacial urbano da cidade. Os autores procuram nestes contos relatar a transição entre província e metrópole. A vinda de migrantes e imigrantes para as regiões, como também, as consequências de uma cidade repleta de seres marginalizados, de personagens que fizeram parte do ambiente e que mais

tarde deixaram a saudade de um tempo, em que se apresentavam situações difíceis para a população, mas que também carrega a arte e seus mistérios, da noite e da madrugada, da boêmia, da exclusão, de seres vampirizados, que vivem sem cor, trocando o dia pela noite. O universo da vadiagem, da malandragem, do mundo marginal tratado pelas mãos dos autores.

Para elucidarmos como cada autor descreve esse espaço de atuação, apresentamos os contos de Dalton Trevisan “Que fim levou o vampiro de Curitiba?”, e “Lapa acordada para morrer”, de João Antônio, essas histórias são narradas no espaço urbano e trazem o ponto de vista do narrador trevisaniano e antoniano. A província registrada na memória dos dois narradores se mostra como um local ideal. Em contrapartida, estão ambos narradores no tempo da narrativa em uma metrópole que se apresenta violenta e inadequada.

Segundo Argan (1995), a cidade é modelo, representação ou imitação, seja da natureza, do passado, sendo perfeita ou clássica, correspondendo aos ideais daqueles que a planejaram, como se fosse uma cidade do projeto arquitetônico. Nas narrativas notamos que há uma referência ao passado, ao qual retornam as personagens com sentimentos de saudades dos momentos vividos e das histórias passadas, as quais eles retomam com detalhes nos contos, falando da cidade. A idealização da cidade do presente entra em confronto com o que havia no passado e que surge na memória dos narradores-personagens, como um tempo e espaço melhor vividos.

Contudo, as personagens de Dalton Trevisan buscam os lugares reservados, longe do olhar de outros para cometer seus delitos, enquanto que, em João Antônio, esses delitos acontecem na exposição das ruas. Apesar de os autores tratarem do ser marginalizado, excluído socialmente, parece que as personagens de João Antônio vivem uma inadequação social aos espaços fechados, sendo em sua maioria, privadas, por um motivo ou por outro, do espaço familiar ou doméstico, vivendo, portanto, em ambientes públicos ou semiprivados, como bares, praças e outros. Por outro lado, as personagens de Dalton Trevisan disfarçam a psicopatia e os crimes em ambientes que preservam a intimidade, de forma a não vincularem publicamente as personagens à criminalidade. Há, então, uma falta de punição para as personagens de Trevisan, pois seus crimes são cometidos na intimidade e no sigilo.

Observamos que Dalton Trevisan trabalha com o espaço interno, em locais apropriados para ataque do vampiro ou ainda aos embates familiares, no caso das outras personagens dele, enquanto que João Antônio prioriza ambientes externos de perambulação da personagem Jacarandá e das outras personagens marginalizadas da sua obra.

Dalton Trevisan questiona em “Que fim levou o vampiro de Curitiba?” onde estariam as personagens do passado ficcional, as quais estão sempre ligadas a um espaço interno, em que o narrador-personagem rememora a presença das prostitutas, as doces polaquinhas do *Petit Palais*, da Quinta Coluna, de Pombal e do 111; a francesa do cachorrinho no Cabaré de Paris; a Natachesca no sobradinho da rua Voluntário da Pátria; Lucila que, depois de beber anis com gelo picado, foi para o Asilo Nossa Senhora da Luz; as loirinhas gorduchas do bar Palmital; as normalistas no Quarto de Espelhos. E João Antônio, por sua vez, tem a sua galeria de prostitutas: “Boneca, Aída, Vanda, Alexandrina, Laura, Chouchou, Lili das jóias” e outras (ANTÔNIO, 1976, p. 61). Entre as prostitutas das ruas da Lapa havia um combinado de cortar o cliente, caso este começasse a conversar demais e se demorassem no atendimento com eles: “Ó, meu chapa, me dá licença qu’eu preciso trabalhar” (ANTÔNIO, 1976, p. 70).

Dalton Trevisan relembra-se das diversas cafetinas que participam do seu conto: Ávila, do salão de espelhos, de “Tibério na ilha de Capri”; Dinorá que financiou estudos de muitos doutores; Alice, Uda e Otília; Negra Benvinda. João Antônio guarda, na memória, uma cafetina que representava a riqueza e a elegância dos salões: a cafetina, dona Maria, que era administradora do *Cabaret Casanova*, lugar de vários malandros, rameiras, viradores.

Dalton Trevisan apresenta os rufiões: Candinho, do bar Palácio; Carlinhos que brigava com três, quatro ou cinco desafetos; João Banana que tinha uma perna mais curta que a outra e na briga passava a perna, derrubando o oponente; Néio, o mestre da dança na Academia; Paulo, da Boate Marrocos, que administrava as gringas. João Antônio, numa semelhança ímpar, apresenta os rufiões de sua ficção: Flores - era um malandro carioca, leão de chácara e usava: “camisa de seda-palha, botões de brilhantes, anéis nos dedos, chapéu-de-chile à cabeça” (ANTÔNIO, 1976b, p. 60); Camisa-preta, só usava camisa no tom preto; Meia-noite, parece ter saído dos filmes de *Western*, morre assassinado por outro rufião em frente ao Cabaret Brasil Dourado; Miguelzinho da Lapa, um mestre de capoeira; Joãozinho da

Lapa, filho de general, morto por um concorrente; Mariozinho da Lapa; Nelson Naval, morto na Cinelândia; Madame Satã, um homossexual conhecido pelas práticas de toxicomania e sodomia, um ciumento, foi preso na Ilha Grande, brigava com vários homens ao mesmo tempo, nas lutas usava capoeira e navalha, degola um amante na Lapa; Boi, o rufião do *Night Club* Novo México, acompanhado de mais três ajudantes.

Dalton Trevisan, apesar de pouco mencionar o homossexualismo na sua obra, apresenta o assunto, ainda que superficialmente, como no conto “Que fim levou o vampiro de Curitiba?” os travestis: os “veados” de Antanho; o gordo Leandro, quando era vergonha ter um “veado” na família.

Ora, como não iriam aparecer também na obra de João Antônio, em “Lapa acordada para morrer”, os travestis? Ambientes como o Cabaret Brasil Dourado eram domínio de travestis. Clima de tango e ensaios por Malaquias Pimentel (maestro) e o diretor Ronaldo Crespo; iniciavam a noite no Cabaret Casanova e terminavam em dois ou três pontos da cidade, iam até Copacabana.

Em Dalton Trevisan surgem outras personagens como o necrófilo do cemitério do Juvevê que se casou com a moça morta por tifo. O narrador comenta muito sobre as misses de Curitiba e sobre o paradeiro do vampiro: “que fim levou o vampiro louco de Curitiba, esgueirava-se de mão no bolso à sombra da meia-noite, não era o velho Jacó assombrando com medo do escuro?” (TREVISAN, 1998, p. 82). E, por fim – “para onde sumi que sem fins me levaram?” –, a ausência de espaço marca o fim de todas as personagens e do narrador.

Outras personagens diferentes das construídas por Dalton Trevisan surgem na obra de João Antônio, como artistas e músicos: Chico Alves saiu do táxi para ser artista de rádio; Pixinguinha, que rodou os cabarés da Lapa; Heitor Villa-Lobos que compôs nos pianos das hospedarias francesas; Derci Gonçalves; Grande Otelo, Luís Vieira, Carmem Miranda e outros.

Por semelhança narrativa encontramos no conto de João Antônio, “Lapa acordada para morrer”, um discurso nostálgico do narrador que reclama o espaço dos bordéis e cabarés da cidade. O espaço na obra de João Antônio valoriza o externo, traz sempre os locais com nomes das ruas e avenidas (ruas Taylor, Joaquim Silva, Conde de Laje e Beco das Carmelitas) e a frequência nas ruas pelas prostitutas. Quando se viam nas ruas da Lapa locais com cartazes escritos: “hospedagem – alugam-se quartos a cavalheiros” (ANTÔNIO, 1976b, p. 69), poderia

concluir-se que no local só se entrava acompanhado. Outras ruas e avenidas, tais como Visconde de Maranguape, Riachuelo, Travessa do Mosqueira, eram hotéis de quarta e de quinta categorias e os clientes poderiam fazer sexo por 15 min.

A Lapa é um dos espaços recorrentes na obra do autor, cuja decadência, para o narrador, já teria acontecido desde 1945, ao fim da Segunda Guerra Mundial. Os sentimentos do passado fazem o narrador retornar às imagens das personagens que fizeram parte do local em que aconteciam “crimes de amor, boêmia desregrada e completo sortimento de malandragem, e que também irmanou sambistas, pintores e homens de letras” (ANTÔNIO, 1976b, p. 59), lugar que até Manuel Bandeira poetizou na “Última canção do beco”. O narrador questiona qual fim teriam essas personagens dos espaços das ruas, de *shows*, dos teatros e da prostituição.

João Antônio, assim como Dalton Trevisan, recorda os nomes dos cabarés na Lapa: O Siri; O café Bahia; A gruta do Frade; Bar Vieira – Budapeste; Tabu; Brasil Dourado, Primor, Royal Pigalle, Rex, Apolo, Casanova, Night Club Novo México, do outro lado da calçada era o ponto de 12 garotas. Em meio a isto tudo, a Lapa nos jornais trazia histórias:

[...] desfilava tragédias e belezas, esmagava mulheres e otários, triturava fortunas, engolia malandros e favorecia noitadas alegres, acendia ódios, congregava figurões, expunha e escondia amantes, poetas e desbragados, enquanto o resto da cidade dormia (ANTÔNIO, 1976b, p. 61).

Os verbos que configuram a Lapa a tornam sujeito da ação. A Lapa através do que o narrador-personagem descreve, era a própria malandragem, a perspicácia e a vadiagem. Mas, era também, aquela que se encarregava, acima de tudo, de se fazer presente, passasse o tempo que passasse, ditando os episódios dos mais grotescos aos mais românticos.

Ademais, as características dos dois rufiões mostram a semelhança entre Candinho, personagem de Dalton Trevisan, e Bacanaço, personagem de João Antônio, quanto à semelhança do modo de se vestir, de se comportarem com simpatia ou usarem de violência contra seus opositores.

Entre os rufiões, apresenta-se uma riqueza propositada nos sapatos e roupas: Candinho, “um malandro de bigode fino e sapato marrom de biqueira branca” (TREVISAN, 1999, p. 38), e vaidade nos detalhes: “João achou cueca de seda estendida no varal – o precioso monograma um C bem grande” (TREVISAN, 1999,

p. 38); Bacanaço, “os olhos dançaram no brilho dos sapatos [...] vestido de branco, com macio rebolado [...] o anelão luzia no dedo do outro e o apequenava” (ANTÔNIO, 1976b, p. 101); “na mão bem manicurada” (ANTÔNIO, 1976b, p. 111).

Os rufiões dos dois autores são extremamente gentis quando lidam com outras personagens: “era o célebre Candinho, das rodas alegres da noite, já deslumbrava as crianças com bala de mel e mágica de baralho” (TREVISAN, 1999, p. 38); “Bacanaço sorri” (ANTÔNIO, 1976b, p. 107), frase que se repete quatro vezes na página. Entretanto, quando fosse o caso de resolver qualquer problema ou enfrentar desafios, os dois se mostram muito valentes: Candinho enfrenta o marido de Maria: “João não tinha sorte: voltou mais cedo, o amásio lá estava. Açulado pela dona, Candinho não fugiu, os dois a discutir” (TREVISAN, 1999, p. 38); Bacanaço enfrenta outras personagens que ousam se aproximar dele para qualquer violência: “era quem primeiro cantava de galo. Bacanaço não olhava na cara dos desconhecidos. Impunha-se-lhes oprimindo, apequenando” (ANTÔNIO, 1976b, p. 106).

O espaço de Candinho são os salões de Curitiba, locais em que ele é também dançarino. Embora sejam espaços públicos, a relação de Candinho com suas prostitutas acontecia nas casas delas ou nas pensões em que ele as mantinha: “a Curitiba dos cafetões – com seu rei Candinho” (TREVISAN, 1999, p. 8); o espaço de Bacanaço é o das ruas, ele é camelô, vivendo no ambiente exterior, trabalhava como rufião nas ruas da Lapa em São Paulo e deixa a prostituta Marli em cárcere privado, quando ia para casa, era só para lhe dar castigos corporais, a fim de que ela sempre lhe obedecesse: “nas surras habituais, o porteiro da pensão da Lapa surgia, assustado” (ANTÔNIO, 1976b, p. 146).

A semelhança entre os rufiões de Dalton Trevisan e de João Antônio consiste no modo de submeter as personagens femininas e fazê-las cumprir as funções, entregar-lhes o dinheiro ganho e a servi-los até quando eles quisessem: Maria, a esposa de João, obedece cegamente às exigências de Candinho: “mulher não tem juízo, Maria de novo com o tal Candinho” (TREVISAN, 1999, p. 39), é explorada e abandonada por ele: “abandonada pelo Candinho na pensão de mulheres” (TREVISAN, 1999, p. 40).

Igualmente, acontece com Bacanaço que vivia à custa da exploração da “mina”, para depois gastar em jogos de sinuca: “Marli. A mina lhe dava uma diária exigida de mil, mil e quinhentos cruzeiros, que o malandro esbagaçava todos os dias

nas vaidades do vestir e do calçar, no jogo e em outras virações” (ANTÔNIO, 1976b, p. 146). A personagem Marli desenvolve uma dependência na relação com Bacanaço e não consegue refletir sobre sua situação, era estratégia do “malandro”, prendia-a durante o dia para soltá-la na noite: “cadelinha obediente, pronta a entregar o que ganhava. Tudo. Mulher de malandro” (ANTÔNIO, 1976b, p. 147).

Em João Antônio, apesar de não haver a imagem vampiresca, há igual vontade de erotismo, de prazer pelos horários noturnos, de também caçador e caça se confundirem, mas o espaço demarcado é o que propicia o andar, perambular e resolver problemas íntimos.

Nos dois autores não há como afirmarmos que as personagens femininas sejam, totalmente, vítimas daqueles personagens que são rufiões ou maridos machistas, porque elas se sujeitam a eles, submetem-se às vontades deles, deixam-se levar pelo prazer noturno ou pelo pagamento das contas diárias, entregam-se aos vícios de drogas e à prostituição. Lendo o conto “Cais” de João Antônio, talvez percebamos a resposta para essa submissão: é a única forma que elas têm de ter um pouco de amor.

A temática da prostituição é recorrente tanto em João Antônio como em Dalton Trevisan, faz parte das preferências ficcionais deles. As histórias do submundo são idênticas, histórias de rufiões, malandros e seus relacionamentos com mulheres. Desde as características físicas até o comportamento. A escritura dos dois autores se confunde, possui o mesmo estilo, a ponto de concluirmos que João Antônio, por ter um grande conhecimento de Dalton Trevisan, tenha sido influenciado por este.

Há um momento, por exemplo, do conto “Que fim levou o vampiro de Curitiba”, de Dalton Trevisan, em que o narrador indaga sobre a prostituta Valquíria: “que fim levou a Valquíria, a minha, a tua, a Valquíria de todos nós, deixá-la nua era abraçar o arco-íris, quanta tristeza escondia no claro sorriso para que embebesse em querosene o vestido negro de cetim e – por quem és, Senhor – riscasse um fósforo?” (TREVISAN, 1999, p. 81), publicado, a primeira vez, em *O pássaro de cinco asas* (1974). A mesma informação surge em “Canção do exílio”, de Dalton Trevisan:

Na eterna saudade da Valquíria / embebendo em gasolina o vestido negro de cetim / e ateando fogo / dura e difícil de entender / a

maldição do velho Jeová de guerra / teu velório será no salão nobre da reitoria rondando a porta lá estarão os carrinhos / de amendoim algodão-doce pipoca / batatinha frita melancia em fatia (TREVISAN, 1999, p. 44-45).

Essa citação foi colocada por Dalton Trevisan também no livro *Pão e sangue* (1988). Em consonância, o mesmo fim teriam as personagens prostitutas de João Antônio, no conto “Paulinho Perna Torta”, diante da presença do Exército na zona, para levá-las presas:

[...] as mulheres engolem depressa tubos de tóxicos e despejam álcool no corpo. Os corpos pelados, sem pressa nas ruas, vão as labaredas, ardendo como bonecos de palha. O horror é uma mistura. Gente, cantoria, grito; é esguicho d’água, é tiro, correria desnorçada. Xingação, berreiro, choro alto e arrastado, cheiro de carne queimada e fumaça [...] Ivete está morrendo devagar na Rua Aimoré, há cinqüenta metros meus. Eu nunca vi morte assim e sei lá como me agüento quieto, me remexendo por dentro e não podendo fechar os olhos [...] Ivete está morrendo [...] Ivete cai de vez (ANTÔNIO, 1989, p. 143-144).

Paulinho Perna Torta observa as cenas de dentro de uma caixa d’água sem conseguir se manifestar, porque todos sabiam que era necessário sobreviver. O conto denuncia o tratamento brutal do Exército e o fim que tiveram alguns rufiões que foram para a Ilha das Cobras e não voltaram mais.

O que aprendemos com a escrita de João Antônio e de Dalton Trevisan é que há um universo excludente nas cidades. Se existem prostitutas, há os pais de família que usam as prostitutas. Entre a nostalgia do passado, mencionado pelos narradores, de saudades das prostitutas na iniciação sexual, das histórias que as unem ao presente e ao futuro, as distâncias se desfazem pela leitura. Enquanto isso a pobreza, a fome e a miséria, que são as verdadeiras condutoras da marginalidade das personagens, condicionam-nas aos vícios, aos crimes e à submissão, no caso da personagem feminina.

Na literatura que envolve os limites urbanos, tanto os elementos móveis e imóveis pertencentes à cidade, como também as personagens históricas do ambiente, cujas características de suas personalidades se fixaram em determinados locais têm importância para o narrador. Para Dalton Trevisan e João Antônio o espaço urbano traz conteúdo significativo, o que os autores transpuseram para as ações de suas personagens. De acordo com Lynch (1997), a cidade possui locais de

identidade, significação, cada monumento de uso coletivo fará parte da construção da memória individual.

A importância da comparação desses contos para a tese está na semelhança entre os dois escritores, os quais possuem em comum, a temática da prostituição, o gosto por cabarés, as semelhanças entre os rufiões, a violência urbana, embora tratem de espaços urbanos diferenciados. Através de seus narradores-personagens somos levados a conhecer um tempo e espaço da cidade que só é possível pelo ponto de vista deles.

Analogamente, encontramos nos contos dos autores histórias que trazem o rancor do narrador-personagem perante o espaço urbano frequentado, mostrando por parte dessas personagens uma supremacia sobre a própria cidade, mas que, por outro lado, demonstram o que a marginalidade e a exclusão provocam nelas, sentimentos que são estritamente ligados à violência urbana - o rancor e a solidão,. É o caso dos contos “Abraçado ao meu rancor” de João Antônio e “O vampiro de Curitiba” de Dalton Trevisan. Cujos temas estão arraigados nas descrições destes espaços metropolitanos e no convívio das personagens protagonistas com as demais.

Em “Abraçado ao meu rancor” o espaço urbano em São Paulo leva o narrador-personagem a um esquema que percorre o conto: “É andar. E andar” (ANTÔNIO, 1986, p. 77). O caminho descrito na primeira página denota que se trata das estações de trem, enquanto isso o narrador-personagem tem tempo para refletir. O exterior traz o enunciador para dentro de si, ao mesmo tempo em que se apresenta como abertura para o mundo ficcional, perante o modo como as imagens foram dispostas no conto.

O que João Antônio elabora em “Abraçado ao meu rancor” é uma experiência de evasão. Analisando-o pela teoria de Bachelard (1989), compreendemos que o desejo do narrador está em “desafixar”. Porém, é preciso desconfiar desses parâmetros geométricos que definem o que é externo do que é interno, pois o pensamento do narrador-personagem é introspectivo.

Pesavento (2002), Gomes (1994) e Lynch (1997) abordaram a questão do significado da cidade para cada indivíduo. As personagens de Dalton Trevisan e de João Antônio estão envolvidas com o espaço urbano e trazem o modo como viveram, as experiências que tiveram na cidade, captando imagens do passado e

oferecendo-nos um significado expressivo para aquele momento, que nos chega repleto de afeição e nostalgia.

A solidão se faz presente nesse caminhar do narrador-personagem, desse modo, ainda que esteja em locais repletos de personagens, a cidade de São Paulo lhe causa estranhamento. O ambiente externo proporciona um local para que a memória resgate o que ela possui de interior: “a psicanálise prefere colocar o ser em movimento a aguentá-lo. Ela convida o ser a viver fora dos abrigos do inconsciente, a entrar nas aventuras da vida, a sair de si” (BACHELARD, 1988, p. 30). Desse modo, caminhar significa resolver os próprios problemas, os espaços que convidam o ser para fora de si: “há um devaneio do homem que anda, um devaneio do caminho” (BACHELARD, 1988, p. 30).

O narrador-personagem não consegue se reconhecer nesse espaço em que há ausência das personagens das ruas, como Germano Matias ou o pedreiro Valdemar. Onde estariam os amigos? É o questionamento que o persegue. O espaço urbano engana, engana o leitor e engana quem o descreve, pois o pensamento é livre. Quanto mais o narrador-personagem caminha pelas ruas, avenidas, pega o táxi ou o trem lotado, mais ele se encontra com a solidão:

[...] o interior e o exterior vividos pela imaginação não podem mais ser tomados em sua simples reciprocidade; por conseguinte, não mencionando mais o geométrico para expressar as primeiras expressões do ser, escolhendo pontos de partida mais concretos [...] percebemos que a dialética do exterior e do interior se multiplica e se diversifica em inúmeros matizes (BACHELARD, 1989, p. 219).

Comparando essa passagem com “O vampiro de Curitiba”, verificamos que o espaço urbano leva o narrador-personagem de Dalton Trevisan também à solidão, à introspecção e ao exagero de desejar a própria morte, por sofrer desejos carnisais: “Ai, me dá vontade até de morrer. Veja, a boquinha dela está pedindo beijo [...] Ai, eu morro só de olhar para ela, imagine então se [...] não imagine, arara bêbada” (TREVISAN, 1998, p. 9).

O mundo ficcional criado para as ações da personagem Nelsinho é um local de sofrimento e prazer, é o ambiente em que deslocará o olhar e que será motivo de sua danação: “muito sofredor ver moça bonita – e são tantas” (TREVISAN, 1998, p. 10). A punição das personagens de Trevisan é sofrer o castigo pela não realização do desejo, pela interiorização e pelo sofrimento psicológico: “quieto no meu canto”;

“no fundo de cada família dorme um vampiro”. Há a tortura e a condenação que Nelsinho terá que enfrentar, ao extrapolar suas ações e mentalizações sobre as mulheres. Ao cometer seus delitos, também se torna um ser marginal.

Mesmo o olhar que Nelsinho dirige às moças da cidade é interior, porque as visualiza resguardadas: “olhe as filhas da cidade, como elas crescem: não trabalham nem fiam, bem que estão gordinhas” (TREVISAN, 1998, p. 11). O vampiro Nelsinho é aquele que deseja a todas as mulheres, neste sentido, ele é até convincente, porque não faz diferenças entre elas, mas o desejo dele entra em conflito com o que essas mulheres querem para si mesmas. Ao ser rejeitado, ele nunca aceita “não” por resposta, motivo pelo qual violenta suas vítimas.

O desespero do narrador é por se sentir solitário. A aflição de não ter companhia, de estar só, em meio a tantas mulheres e nenhuma que o queira verdadeiramente. Nelsinho afugenta as mulheres, a aproximação só acontece pelo olhar penetrante na vida delas, como a observação que faz da vizinha viúva: “furiosa, recolhe o leiteiro e o pedreiro. Muita noite revolve-se na cama de casal, abana-se com leque recendendo a valeriana” (TREVISAN, 1998, p. 11).

O espaço urbano em Dalton Trevisan é jogado no espaço íntimo, como relata o narrador, ao observar a normalista que passa em frente de onde ele está escondido, imagina-a desfilando no salão de espelhos no “famoso bordel” curitibano. O narrador-personagem possui fetiches sexuais ao ver qualquer tipo feminino passar por ele.

O espaço interno funciona como proteção para as personagens, mas, para Nelsinho, é local de sedução para o ser vampiresco: “toda família tem uma virgem abrasada no quarto. Não me engana, a safadinha: banho de assento, três ladainhas e vai para a janela, olho arregalado no primeiro varão” (TREVISAN, 1998, p. 13).

Em Dalton Trevisan há um “drama da geometria íntima” (BACHELARD, 1989, p. 221), pois o desejo é demarcado por ambientes e por espaços mínimos e internos que remetem o ser ao medo e ao segredo. As personagens de Dalton Trevisan não têm para onde fugir. Nelsinho é voltado para si, há um confinamento do seu espírito, que pressupõe desejos, tentações e por isso ele ataca. As noções de espacialidade são quebradas. Para Mâquea (1999), Nelsinho é a personagem contida no vampiro de Curitiba, é a clausura do “ser” dentro daquele espaço, que não é apenas íntimo, todavia, fecha-se nos limites da cidade.

Já em João Antônio não há presença do erotismo no conto “Abraçado ao meu rancor”, mas a falta de afeição provocada pela mudança na metrópole. O narrador-personagem mostra que é uma grande farsa, a publicidade que se faz da cidade, com propagandas turísticas de “restaurantes, boates, teatros e casas de samba” na tentativa de seduzir quem chega à mesma.

Sobre o espaço urbano, Bulhões (2005) comenta que a cidade de São Paulo, sob o olhar antoniano, é jornalística, ainda que esteja presente no discurso literário. A cidade é aquela que está longe da oficializada pela Prefeitura. Bulhões (2005, p. 37) se refere à pauta que o profissional tem que cumprir: “no caso, a versão oficial e turística da cidade – e outra experiência, jornalística e passional, a de (re) conhecimento de uma “outra cidade”, nada oficial, sórdida e ao mesmo tempo fascinante em sua deterioração”.

A redação do jornal, local em que o narrador-personagem trabalha, é um ambiente repressivo, logo, sair dele para as ruas representa libertação: “ali, nos mexíamos como porcos-espinhos ralando-se para viver. Sair para a rua, a trabalho, era um alívio” (ANTÔNIO, 1986, p. 79).

Percebemos que o narrador-personagem internaliza o deserto, ao relatar o ambiente exterior e a falta de reconhecimento das imagens da cidade: “mas o espírito, o mesmo. Dureza, rebordosa, de déu em déu, frio, tropel, sofrência, ô solidão de cimento armado e quanto se enfia represado e se enrosca e se intrinca, cinicamente ou desnorteado e sem solução” (ANTÔNIO, 1986, p. 80).

Enquanto o narrador-personagem discute consigo sobre os lugares em que tem que entrevistar “vadios”, procurando por eles em barracos nas favelas, torna-se introspectivo e passa a refletir sobre os valores do espaço urbano. Há uma mistura entre os espaços que, de exterior, tornam-se interior, e, para exemplificar essa passagem, retornamos a Bachelard (1989, p. 220): “essa alma, essa sombra, esse ruído de uma sombra que, diz o poeta, quer a sua unidade, ouvimo-la do exterior sem poder estar certos de que ela está no interior”.

É nesse ponto que João Antônio coincide intencionalmente com Dalton Trevisan que dialoga com o gênio do espelho, olhando as fêmeas pelo “óculo”, observando o comportamento da viúva e das moças passantes, mas que ao contrário parte de um estado interior para um estado exterior.

As duas personagens em questão colocadas pelos autores, embora tratem e frequentemente espaços divergentes, demonstram a similaridade que se encontra na

solidão. Explicando pela teoria de Bachelard (1988), os espaços externos e internos são confusos entre si e não possuem uma medida geométrica exata, ora um entra no espaço do outro e vice e versa.

Desse modo, as personagens se fundem no equilíbrio de cada uma, não há outro nesses contos. As personagens, tanto a de Dalton Trevisan quanto a de João Antônio, estão sós, e essa intimidade de retorno para o interior consiste no que Bachelard (1988, p. 231) comenta: “há um consolo em nós sabermos da tranquilidade de um espaço estreito [...] no espaço do interior – essa estreiteza em que tudo está na medida do ser íntimo”.

Em João Antônio, o espaço é externo, mas o narrador-personagem se encaminha para o interior de si, está preso aos devaneios, às nostalgias, rememorando a sua existência e os espaços vividos nas metrópoles, a personagem resolve um milhão de lacunas que existem dentro dela, vive sua solidão e aprende com ela. O vampiro de Curitiba passa por situação semelhante, ainda que se considere esperto, que encurrale as vítimas, em qualquer canto, quarto, barraco, etc., vive a solidão, ninguém o quer de modo sincero, ele vive sempre a experiência da troca, a fêmea só fica com ele, se em retorno também obtiver vantagens.

A cidade se apresenta em Dalton Trevisan e em João Antônio permeada de metáforas, como menciona Gomes (1994), é o labirinto que aprisiona suas personagens marginais no espaço da cidade; é a cidade “selvagem” e “desumana”, como recorda Gomes, a partir de Marx e Engels; é a “cidade do vício”, retomando o termo de Benjamin (1994).

Ao refletirmos sobre o que Perrone-Moisés (1998) comenta da literatura na cidade e do universo marginal, é preciso constatar que além do discurso que mostra as personagens marginalizadas, há o aspecto do novo e de um enunciado literário que transforma, ao oportunizar que a voz do excluído seja ouvida.

A cidade se apresenta para os autores como um mundo feito de concretos, personagens, ambientes que não são agradáveis a todos e que demonstram os excessos da metrópole, a falta de solidariedade entre os pares. A solidão é a linguagem usual dessas personagens, muito próxima da simbologia da concha, segundo Bachelard (1988), referindo-se ao corpo e alma, e como o molusco, só vive se não tiver as partes separadas: casa e corpo.

Entre as problemáticas da cidade, podemos verificar como acontecem no plano literário as construções das personagens nos dois autores, em que

constatamos a exploração sexual e crimes de caráter hediondo. Observamos, por exemplo, em “Maria de Jesus de Souza”, de João Antônio, e “Debaixo da ponte preta”, de Dalton Trevisan, como tais situações são representadas e de que forma as personagens responsáveis pela ordem e pela lei se comportam diante desta extrema violência, contra a mulher. O resultado que se constata no discurso dos dois autores é que aquelas autoridades ligadas ao Exército, como: policiais, soldados, investigadores, escrivão e delegado, ao invés de proteger a mulher, são os principais condutores da permanência da criminalidade, uns por cometerem o crime, outros por se omitirem.

Os espaços urbanos divergem entre as personagens de João Antônio e de Dalton Trevisan. A personagem Ritinha, de “Debaixo da Ponte Preta”, é resguardada, tem família e trabalha como doméstica. A personagem Maria de Jesus de Souza trabalha como prostituta nas ruas da Lapa.

Percebemos que em Dalton Trevisan há um universo masculino que inicia as meninas sexualmente com muita brutalidade, contra a vontade delas, e por isso encaminham-se à prostituição.

A personagem de João Antônio, Maria de Jesus de Souza, sofre o estupro e está incluída naquele mundo de perversão. O ambiente em que a personagem vive é o externo, sua experiência é nas ruas, às vezes dorme na praça: “o sol da Praça Paris bate feito uma lua”; “Mete bronca pé-sujo! Dormiu no banco do jardim hoje?” (ANTÔNIO, 1986, p. 38). Os meninos a provocam, chamando-a de Mimi Fumeta, por ter se envolvido com drogas, ela vive em um espaço marginal e é marginalizada.

Já a personagem Ritinha, de “Debaixo da Ponte Preta”, é uma adolescente humilde, enlutada pela morte do pai. Ela é abusada sexualmente por um soldado do quartel e, um mês antes do estupro coletivo, sofre um crime premeditado.

A história de Maria de Jesus de Souza é narrada em primeira pessoa, o foco narrativo é formado pela personagem. O leitor pode visualizar as cenas com exatidão e entender como a situação se agrava no decorrer dos obstáculos vividos naquele espaço. O fato de o narrador se colocar em primeira pessoa, dificulta a interpretação e o julgamento do leitor, quanto ao distanciamento e à transmissão do espaço, para que se possa chegar à conclusão de quem enuncia, se é o narrador ou narrador-personagem. Porém, todos os enunciados possuem ações em que a personagem é sujeito do discurso.

No conto “Debaixo da Ponte Preta”, os discursos são construídos pelos depoimentos das várias personagens envolvidas no estupro; por testemunhos daqueles os quais se dispuseram a ajudar Ritinha, como as personagens, o moleque José e o guarda-civil Leocádio. A personagem é objeto do discurso.

A personagem Maria de Jesus de Souza, de João Antônio, não é ajudada por ninguém. A crueldade do fato se resume ao cotidiano da vida dela e conta apenas com a solidariedade da “ratatua”. A marginalização sofrida pela personagem tem a ver com o espaço que ela ocupa na sociedade e na Lapa que é o local de prostituição no conto. Maria de Jesus de Souza conhece os policiais que a agrediram, sofre o estupro coletivo porque não aceita pagar a propina para se prostituir nas ruas livremente e por isso não tem a quem reclamar a agressão sofrida.

Ritinha, personagem de “Debaixo da Ponte Preta”, não sabia quem lhe havia feito mal, um dos soldados lhe enfiara a túnica na cabeça. Os locais no conto “Debaixo da Ponte Preta” são marcados pela interioridade, apesar da primeira impressão de que seja um ambiente externo. Alguns deles notamos pelo uso de adjuntos adverbiais de lugar, tais como: “atrás da Ponte Preta”; e pelo uso de locuções adverbiais de lugar: “na linha do trem”; “entre as moitas”; “até a delegacia”; “atirada ao chão”. O tratamento masculino oferecido à personagem adolescente é lastimável, é usada como objeto para a satisfação deles. O espaço é o local propício para que eles possam fazer a “festinha”, tranquilos, os adolescentes voltam para casa e os soldados para o quartel quando são chamados para depor.

Em comum, as duas personagens são violentadas por personagens que representam a lei e a ordem em períodos ditatoriais, não são personagens civis que as atacam, mas aqueles que deveriam proteger os cidadãos contra qualquer ato de violência. Seja em lugar público ou privado, a violência contra a mulher surge nas narrativas de ambos os escritores.

Em contrapartida, quando se trata da infância e adolescência, verificamos que os dois autores relatam a inocência, própria deste período, denotando o olhar do menino, a ingenuidade, a falta de malícia ao lidar com outras personagens que são espertas. Evidencia-se, para ilustrarmos, a semelhança entre as escritas dos autores, quanto à ingenuidade visível em “Meninão do caixote”, de João Antônio, e “Menino caçando passarinho”, de Dalton Trevisan. Nos dois contos, apresentam-se personagens inocentes que não alcançam o olhar astuto que o “malandro” possa ter

sobre elas, por isso, são motivos de exploração, dependência, sabotagem, parasitismo, entre outros. A personagem oportunista é aquela que observa, planeja estrategicamente, para depois atacar, tendo por intuito a garantia de salvaguardar os seus interesses, mesmo que passe por cima dos sentimentos de outras personagens.

Em “Meninão do caixote”, de João Antônio, o conto se inicia com as imagens da cidade que são rememoradas pelo narrador-personagem, o qual sente saudades do passado, das aventuras de adolescente. Para Gomes (1994), a cidade é um local sígnico e, ao se construir o novo, pode-se apagar as representações do passado, aquilo que é velho. É como se por meio da literatura ou dos processos de construções modernas pudéssemos apagar o que não diz mais respeito às nossas necessidades. Já para Bachelard (1989, p. 25), as moradas que tivemos guardam lembranças, às quais, às vezes, recorremos: “transportamo-nos ao país da infância imóvel, imóvel como o imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção”. O menino, personagem desse conto, passa pela insegurança das ruas, o ambiente exterior atrativo, a sensação de ser livre que vinha do ambiente da sinuca, logo recompensado pelo retorno à casa e pela imagem de proteção da mãe, isso reconforta o narrador.

Desse modo, o narrador-personagem de “Meninão do caixote” reflete sobre o passado para se lembrar de como sua história aconteceu, a adolescência e o vício pela sinuca. O olhar que lança à memória demonstra a simplicidade do menino que se deixa levar pelo adulto aliciador, Vitorino, um malandro da sinuca que o cativou, ensinando-lhe os primeiros passos para enganar o outro por meio do jogo.

Para Pesavento (2002, p. 208), as imagens de monumentos, das praças e das ruas são as responsáveis pela reconstrução pela memória dos resquícios do passado:

[...] o Rio apresenta a miséria, com o seu desdobramento de pequenas profissões e daquele comportamento gerado pela pior das misérias: a malandrice. Nesse ponto, poderíamos, talvez, numa recuperação dos Rio-dos-pobres, identificar esse traço do caráter nacional.

Segundo a autora, esse fato suscitará em uma continuidade na literatura da “malandragem”, caracterizando o “malandro urbano”.

O malandro ou oportunista são personagens que resolvem se aproveitar da inocência dos outros em benefício próprio, como Vitorino que alicia o menor em “Meninão do caixote” ou o doutor Nelson, advogado, em “Menino caçando passarinho”, que assedia a cliente.

Em “Menino caçando passarinho”, a história é contada pelo doutor Nelson, personagem madura de *O vampiro de Curitiba*, evolução de Nelsinho, trata-se de alguém perspicaz e oportunista. O título tem a ver com a inocência do cliente, ao confiar a ação de divórcio ao advogado, o ex-marido não consegue observar que a traição parte do doutor Nelson que se aproveita do problema para assediar a ex-mulher.

Percorrendo a espacialidade que há nos contos, podemos verificar que em “Meninão do caixote” se encontram vários ambientes que sugerem “vadiagem”, como praças, ruas, bares, bairros e outros.

A decadência da personagem Vitorino, o assediador, está diretamente ligada ao seu estilo de vida, solto pelas ruas, sem espaços de proteção: “o corpo magro de Vitorino foi rodando São Paulo inteirinho, foi sumindo” (ANTÔNIO, 1975, p. 81). A personagem, o meninão do caixote, é aquela que resolveu se resguardar com a mãe, por isso não teve o mesmo final de Vitorino que um dia a perseguiu.

A personagem, já adulta, conta suas aventuras da época de adolescência, a mudança para São Paulo, a infância com o pai e a mãe. Em um dia chuvoso, o menino saiu para buscar leite, porque o pai estava ausente: “na rua brinquei, com a lama brinquei. O tênis pisava na água, pisava no barro, pisava na água, pisava no barro, pisava na água, pisava no barro, pisava...” (ANTÔNIO, 1975, p. 85). A metáfora de “brinquei com a lama” diz respeito à experiência do menino que literalmente vai para “a lama”, a palavra é mencionada para exemplificar quando alguém vai para a sarjeta; com relação à expressão pisa na “água” e no “barro”, podemos concluir que é a incerteza do menino quanto ao caminho que deveria seguir.

A rememoração dá conta do mal-estar da personagem em lugares fechados como a casa dele ou a escola, a professora manda bilhetes e a surra é certa em casa: “o colégio me enfarava. Não conseguia prender um pensamento” (ANTÔNIO, 1975, p. 90-91). O pai da personagem também é afeito aos espaços exteriores à casa, pega o caminhão e sai pela estrada.

O clima familiar faz o menino buscar no ambiente externo a oportunidade de fazer valer a sua vontade, o que acaba por encontrar nas ruas, na convivência com os “malandros” da sinuca. Ele perde a proteção da casa, porque num dia de temporal resolve ficar no bar Paulistinha e assistir às partidas de sinuca.

Depois disso é difícil o resgate do filho viciado pelo jogo e solto nas ruas de São Paulo, e a fama do adolescente como ótimo jogador se espalha: “Meninão do Caixote... Este nome corre as sinucas da baixa malandragem, corre, Lapa, Vila Ipojuca, corre Vila Leopoldina, chega a Pinheiros, vai ao Tucuruvi, chegou até Osasco [...] Por onde eu passava, meu nome ficava” (ANTÔNIO, 1975, p. 89). Os ambientes por que passa meninão são todos referentes à sinuca: “ambientes do joguinho”; “cortiço da Lapa-de-baixo”; “mesas de subúrbio” etc. (ANTÔNIO, 1975, p. 90).

Já em “Menino caçando passarinho”, de Dalton Trevisan, a visão do doutor Nelson é capaz de observar o outro de forma a lhe contar os passos ou de perscrutá-lo, minuciosamente, psicologicamente, a ponto de saber o que ele inocentemente investiga, sabendo que a capacidade do marido traído é não enxergar nada além do “próprio nariz”, por isso ele não vê as intenções do advogado.

O título traz a visão do marido traído comparada à inocência da criança, cegando-se por outras imagens e fixando-se na busca do objetivo, à caça do passarinho. Já a metáfora do amante é divergente do “passarinho”, podendo ser, por exemplo, um morcego, um vampiro. Portanto, a personagem marido traído e seu filho, o menino, não encontram o que procuram, porque o amante sabe se camuflar, desviando a atenção para o exterior, quando na verdade está no interior. A personagem doutor Nelson, Nelsinho, o vampiro sabe como esconder um segredo.

Doutor Nelson, como advogado, apropria-se do espaço do escritório para assediar a cliente, o local é propício para a investida, mas, ao sentir que pode ser flagrado, ele muda o local de encontro para o Hotel Estação e depois para a casa do pai dela, em lugares de que o marido não pudesse desconfiar. Reflete que ele só alcança o objetivo de assédio à cliente, porque ela necessita manter a casa e seus filhos, por isso aceitar a submissão ao advogado, também significaria a nomeação como professora. Como menciona Bachelard (1988), é a função do habitar com segurança, nisso consistem a felicidade e sobrevivência da personagem de “Menino caçando passarinho”.

Ambas as histórias confluem para o retorno à mãe. Em “Menino caçando passarinho”, quando Olga é questionada pelo advogado sobre para onde teria mandado as crianças, para que eles tivessem relação sexual, ela responde: “– Mandei no vizinho” (TREVISAN, 1998, p. 87), o que nos leva a acreditar que o “menino caçando passarinho” seja o filho dela, cujo olhar aflito busca a imagem da mãe por meio da árvore em que ele subira: “o menino trepado na ameixeira” (TREVISAN, 1998, p. 89). Enquanto que o menino do caixote rememora a história depois de adulto, ao recontar os fatos de adolescente, ainda que esteja em um espaço urbano desprotegido, ele se encaminha para a mãe que o acolhe e lhe dá nova chance, por isso deixa a vida marginal. Para Bachelard (1988, p. 232),

O interior e o exterior não são abandonados à sua oposição geométrica. De que vertedouro de um interior ramificado escoia a substância de ser? O exterior chama? O exterior não será uma intimidade antiga perdida na sombra da memória? O vão da escada, em que silêncio ele ressoa? Nesse silêncio sentem-se passos abafados: a mãe volta para proteger o filho, como outrora. Ela devolve a todos os ruídos confusos e irreais o seu sentido concreto e familiar.

O ambiente familiar é o local de proteção da família, e, tanto em um conto como no outro, os meninos dependem da mãe e do sustento que esta trará para casa, para cuidar deles, para protegê-los. Do mesmo modo, espaços internos e externos se encontram em outro espaço que é de solidão e de necessidade do aconchego materno.

Os contos dos autores tratam de relações conflituosas, envolvendo o núcleo familiar, a dissolução do lar, como ambiente de proteção para esses meninos, tanto em um conto como no outro, os meninos passam pela ausência da figura paterna, a mãe é a única mantenedora de sua criação e de seu alimento. Além da ingenuidade infantil, a literatura dos autores traz em outros contos, o tratamento desumano destinado ao idoso, o que constatamos, analogamente, em “Guardador”, de João Antônio e em “Clínica de repouso”, de Dalton Trevisan. A comparação entre os dois contos é por importância temática, as personagens dessas narrativas são idosas em um universo urbano ficcional que as marginaliza.

Em “Guardador” a personagem masculina é Jacarandá, um morador de rua, que dorme embaixo de um oco de figueira. O autor tem preferência por espaços

exteriores que surgem no conto, como a rua, a avenida, a praça onde fica a árvore que concede abrigo a Jacarandá.

O guardador de carros de algum modo faz parte da cidade, como expressa Fernandes (2000) sobre o “gigante crustáceo”, a cidade é a alegoria desta imagem, enquanto que o guardador é um dos seus tentáculos ou articulações, assim como outras personagens da metrópole.

Já no conto “Clínica de repouso”, a idosa possui casa própria, é viúva e mora com a filha, possui a sua concha, como menciona Bachelard (1989), mas ela é expulsa da própria casa pela personagem masculina que invade a casa dela por ter relacionamento com a filha por interesse, ele necessita de um local para ficar na cidade grande. Por isso, o jovem se apropria da casa de dona Candinha, das refeições, sem pagar água, luz ou pensão. A filha desta, aceita o oportunista e coloca a mãe em um hospício, manda-a para o Asilo Nossa Senhora da Luz, local em que se usava tratamento de eletrochoque.

Entre o guardador e dona Candinha, as duas personagens não têm saídas para a situação opressora que vivem no espaço ficcional. Se Jacarandá é hostilizado até por religiosas que querem queimar velas embaixo da árvore e dona Candinha é expulsa de casa pela filha, isso nos leva a crer que o novo substitui o velho no espaço da cidade.

Lynch (1997) menciona que para a paisagem da cidade tanto os imóveis quanto os móveis são importantes. No conto, a cidade, ao se mover, abandona a personagem idosa, não são apenas objetos paisagísticos, monumentos, objetos que são retirados do lugar, mas a metrópole também deseja se livrar do que causa incômodo, no caso, as personagens são representantes de um mal-estar social para os mais jovens ou os mais afortunados.

Em “Clínica de repouso”, dona Candinha é expulsa de casa, a mudança de clima é um modo de aproximar a idosa da morte. A idosa sai do que lhe pertence: objetos pessoais, quarto, cozinha, sala, da casa onde fora feliz com o esposo e com a filha, para ser instalada em um hospício sujo, mal cuidado, com refeições feitas sem normas de higiene, banheiros sujos, com vômitos de pacientes e moscas.

Argan (1995) comenta sobre a diferença entre cidade ideal e cidade real, o que é planejada e o que se apresenta de fato. A cidade ideal tem a ver com a representação-imitação e se deseja nela a perfeição, tanto dos administradores da cidade como daqueles que desfrutarão dela.

Benjamin (1994) cita a poesia de Charles Baudelaire “O vinho dos trapeiros”, e a partir disto analisamos a semelhança daquele contexto, com o guardador, personagem de João Antônio e com dona Candinha, personagem de Dalton Trevisan. O guardador, por exemplo, não faz parte da experiência boêmia, contudo, reserva em si um protesto silencioso, é o marginal que vive nas ruas, é aquele que não assimilou a sociedade, é o ser miserável que teve direitos negados, como o emprego, a família, o lugar ao sol. A idosa dona Candinha se torna uma excluída da sociedade ao ser internada na clínica, à primeira tentativa de fuga, os profissionais do local lhe modificam a vestimenta; estratégia para lhe fazer semelhante a uma mendiga ou a uma mulher ensandecida, caso fugisse, seria logo resgatada: “surpreendida rondando o portão, confiscaram-lhe a roupa, agora em camisola imunda e chinelo de pelúcia” (TREVISAN, 1999, p. 52).

Berman (1986) afirma que a sarjeta leva o indivíduo à perda da identidade. Dona Candinha tem seus direitos de mãe, de “mulher do lar” e de idosa violados; seu corpo frágil fica restrito ao quarto da clínica, à cama para repouso; sem ter como lutar contra os mais fortes que ela, resigna-se. Ao guardador situação igual é imposta, visto que a personagem já não possui interesse por cativar “auditórios”, já não via sentido em criar laços com os clientes, donos dos carros ou de jogar na pracinha, é um sujeito marginal que chegou ao limite extremo da marginalização.

Tanto para Jacarandá quanto para dona Candinha, o que lhes resta é a realidade ficcional que demonstra um espaço longe da idealização, locais indesejados e rejeitados por ambos. Ainda que o espaço em João Antônio seja exterior e, para Dalton Trevisan, interior, as duas situações são de causar repúdio e têm a ver com a dificuldade de se poder fazer algo pelas personagens idosas, de arranjar uma ordem para a natureza da cidade que seja de acolhimento.

Portanto, a literatura dos autores revela uma face da cidade opressiva que exclui a personagem idosa, em prol da luta por território e da valorização do novo. Do mesmo modo, os autores demonstram discursos que indicam a adolescência sujeita à prostituição, como notamos nos contos “Retalhos de fome numa tarde de G.C.”, de João Antônio, e “Uma negrinha acenando”, de Dalton Trevisan. Os contos denotam a exclusão que as personagens adolescentes se encontram, limitadas a viverem pela e para a prostituição.

O conto “Retalhos de fome numa tarde de G.C.”, comparado ao conto “Uma Negrinha acenando”, traz vários itens em comum: as personagens adolescentes são

negras, prostitutas, são de famílias humildes e passam por gravidez na adolescência.

Em “Retalhos de fome numa tarde de G.C.” a personagem Tila é explorada sexualmente por soldados do quartel. Um deles, ex-expedicionário, de nome Domício, cuida da horta e um dia, ao levar Tila para colher verduras, engravida-a; o soldado é mandado para outra corporação. A personagem continua assediada por outros soldados, mesmo grávida, e depois tem que cuidar do filho, além disso, por família, resta-lhe um tio que a agride constantemente. O espaço do quartel fica próximo à casa da personagem, em frente ao campo de futebol, o que facilita para os soldados a prostituírem: “qualquer dinheiro servia, os soldados até abusavam” (ANTÔNIO, 1975, p. 41).

A personagem Ivo não se aproxima da menina com as mesmas intenções dos outros, ele lhe dá conselhos. Uma tarde os dois estão conversando e ele lhe diz que está com fome, a moça busca um prato de comida para ele e os dois combinam de se encontrar durante a noite para terem relações sexuais a pedido dela. O espaço em “Retalhos de fome numa tarde de G.C.” se estabelece entre as personagens pela proximidade do quartel com a casa de Tila. O quartel é grande, tem a ladeira da cantina, cozinha, gabinete do sargento, secções, gandolas dos soldados, xadrez, alamedas, bosque de eucaliptos, campo de futebol.

Como indicação de liberdade, há a metáfora do pássaro: “um pardal brincava no fio telegráfico” (ANTÔNIO, 1975, p. 37). O espaço entre as personagens está configurado também na comparação dos pássaros, já que não há compromisso: “agora o pardal mais a fêmea faziam festa no fio [...] os pássaros se bicavam, se procuravam. Tila, pensou em Tila onde andaria? Como a fêmea do pardal, ela também vivia se encostando” (ANTÔNIO, 1975, p. 38).

Em “Uma Negrinha acenando” é outra situação, mas tem resultado semelhante, a moça se prostitui na estrada e tem um filho, para quem todos os dias tem que levar dois litros de leite. Os espaços descritos no conto são os ambientes em que a adolescente se prostitui, a estrada onde a negrinha pede carona, o caminhão, o matinho e atrás da moita.

E depois todas as ações da personagem estão vinculadas, gradativamente, à sua profissão e às consequências dela: “suba”; “paquerando”; “faz um ano”; “uma ruiva me trouxe”; “tive um menino”.

O espaço em que a personagem se prostitui e obtém algum ganho depende de questões temporais, quanto à meteorologia e ao horário do dia, tais como: a) dias de chuva: “quando chove. Ou muito frio. Cato graveto e acendo foguinho debaixo da ponte”; b) o pior horário: “do almoço. Daí eles não param”; c) a saída de casa: “cedinho saímos de casa, eu e a ruiva. Andamos um bom pedaço”; d) o passar a noite fora de casa: “um par de vezes” (TREVISAN, 1999, p. 69). E o ponto final para a descida é escolhido pelo caminhoneiro e não pela adolescente: “Chegamos. Aqui você desce” (TREVISAN, 1999, p. 70).

A comparação entre os dois contos demonstra que as adolescentes vivem a marginalidade social, não têm pensão alimentícia para os filhos, não têm ajuda dos parceiros sexuais. As personagens são marginalizadas e a elas só resta a prostituição. O espaço urbano as sujeita, por falta de oportunidades.

Os espaços são diversos e reproduzem a situação de garotas pobres e marginalizadas, a gravidez na adolescência agrava o problema delas e dos filhos. Entre semelhança temática e diferença na relação espacial, os dois autores convergem para o mesmo foco, não é apenas a prostituição o problema, mas também os filhos que nascem para “a vadiagem”, o que só aumenta o índice de miserabilidade das metrópoles. As adolescentes do conto vivem em espaços que não as protegem, ambientes negligenciados pelo sistema urbano, não são acolhidas por instituição nenhuma, seja no caso da personagem de João Antônio que vive próxima ao quartel e se prostitui com os soldados, seja de Ritinha que se prostitui nas cabanas dos caminhões ou no mato.

A índole de cada personagem, descrita na obra de João Antônio e na de Dalton Trevisan, é determinada pelo meio metropolitano, jogada às margens das ruas e das rodovias. As personagens sobrevivem em meio à exclusão, à solidão, ao abandono, ao silêncio da sociedade.

Benjamin (1994), retomando a poesia de Charles Baudelaire, coloca em lados opostos a raça de Abel e a raça de Caim, em que opressores e oprimidos disputam espaço, evidentemente, vence a primeira, protegida por Deus, enquanto que a outra permanece relegada à marginalização, à inveja, condenada a viver nas ruas, nas prisões, excluída e demonizada. Assim, as personagens de Dalton Trevisan e João Antônio sobrevivem, resistem em ambientes não dignos do ser humano, é a “raça de Caim”.

A questão em Dalton Trevisan e em João Antônio não consiste apenas em compreendermos o mundo marginal e o espaço urbano a que as personagens pertencem, mas entendermos a explicação de como se enraizaram no mundo literário.

Diante do exposto, cabe ressaltar a linha diretora de nosso estudo: a análise do espaço urbano nos contos: “Quem fim levou o vampiro de Curitiba”, “O vampiro de Curitiba”, “Debaixo da Ponte Preta”, “Menino caçando passarinho”, “Clínica de repouso”, “Uma negrinha acenando” de Dalton Trevisan; “Lapa acordada para morrer”; “Abraçado ao meu rancor”, “Maria de Jesus de Souza, (Perfume de gardênia)”, “Meninão do caixote”, “Guardador”, “Retalhos de fome numa tarde de G.C.”, de João Antônio. Conforme evidenciamos em nosso trabalho, a investigação do espaço urbano nas narrativas, a descrição de cenários e a sequência de temas que trazem o marginal para o centro da literatura e o tornam protagonista sustentam a nossa tese.

Como a composição narrativa se baseia na marginalidade e nas histórias do cotidiano nas metrópoles, neste estudo, não só reconstruímos o percurso dos autores estudados, como também mostramos como o espaço urbano está presente em suas obras e como isso repercute em suas personagens, demonstrando o espaço marginal que elas ocupam.

Procedemos à análise das obras de Dalton Trevisan e de João Antônio, em seus aspectos urbanos. Percebemos que Dalton Trevisan utiliza como cenário ficcional, principalmente, ambientes domésticos que sejam lugares apropriados para a violência urbana, incluindo estupros, abandono da personagem idosa, exploração sexual. Enquanto João Antônio faz uso das ruas para desenvolver as mesmas temáticas de Dalton Trevisan: estupros, abandono do idoso morador de rua, exploração sexual e exploração infantil. Os dois autores apresentam rancor perante a cidade por meio dos contos: “O vampiro de Curitiba”, “Quem tem medo de vampiro”, de Dalton Trevisan, e “Abraçado ao meu rancor”, “Lapa acordada para morrer”, de João Antônio.

O vampiro trevisaniano não resiste às tentações femininas, assume o seu lado demoníaco e se coloca ao abate de qualquer fêmea, não escolhe suas vítimas, basta esta ser mulher. Encontra sempre, no espaço interno do segredo, o ambiente exato para seduzir ou violentar. Muitas vezes esse ataque acontece de forma brutal,

mostrando a possessão que toma conta dele e que o torna sombrio e por isso solitário e marginalizado.

Em João Antônio, ainda que as personagens marginalizadas se apresentem dentro de perfis que comprovem o perambular, elas passam por uma introjeção que as faz refletir sobre sua existência, sem compreender a discriminação sofrida, são personagens castigadas desde a infância, maltratadas pela classe média e que recebem um olhar afetuoso por parte do autor.

João Antônio mostra o mundo cão pelo viés do marginalizado, o olhar de “fome”, transcrito nas entrelinhas de seus contos, demonstra que a exclusão social não é mérito de quem é marginal, mas de todo um sistema que empurra cada vez mais personagens para as ruas e para todo modo de privação.

Nas cidades, cenários nos contos, estabelece-se uma relação entre as personagens que atuam em ambientes domésticos e das ruas, respectivamente, internos e externos, e a marginalização social, que resulta na solidão e exclusão das personagens pela temática urbana.

Essas personagens que ora comparamos, contextualizadas pelos autores no espaço urbano, são aquelas marginalizadas e que passam por várias formas de discriminação pela sociedade como a prostituta, o menino e menina adolescentes em situação de precariedade, o sujeito morador de rua, a pessoa idosa e outros.

Todas as histórias das personagens trevisaniana e antoniana convergem para um mesmo ponto: o espaço urbano como local de violência e de ação das personagens, um ambiente hostil que as leva a viverem sempre sós na cidade, viverem de suas reflexões, apresentando o ambiente literário dos contos como experiência desértica, condenadas à introjeção.

As proposições para novas pesquisas que tomam por base os contos estudados aqui são várias. O autor Dalton Trevisan possui várias obras ainda sem estudos acadêmicos, algumas nós citamos no primeiro capítulo, mas há muito dele ainda para ser investigado. A respeito de João Antônio, apesar dos vários estudos sobre ele, ainda restam materiais no acervo que não foram abertos, são questões que envolvem outras pessoas que não permitiram o acesso para desvendar os mistérios que ainda estão no Acervo do Cedap, na Unesp, em Assis, São Paulo.

Os estudos revelaram que no Brasil há poucas pesquisas na área que se debruçaram a respeito da cidade e literatura. Esperamos que esta tese sobre o espaço urbano e a personagem marginal nos contos de Dalton Trevisan e de João

Antônio possa auxiliar outros estudos sobre a paisagem nas metrópoles e personagens literárias. A análise evidenciou que a tese proposta se comprova, pois, ao problematizar o espaço urbano na literatura, Dalton Trevisan e João Antônio, tratam suas personagens em ambientes urbanos e estão imbuídos da mesma finalidade: comentar sobre as mazelas sociais que atingem as áreas metropolitanas e que fazem parte do cotidiano familiar.

Suas escritas trazem o medo do estranho, do psicopata, do estuprador, do assaltante, do tarado, da prostituta, da cafetina, do vampiro, do rufião, de tudo a que cabe o nome “marginal”, mas em alguns casos esse medo surge daqueles que deveriam proteger a população, a polícia, o Exército. Vimos em alguns contos a representação de personagens da lei, as quais também cometem crimes graves.

Alcançar essa experiência estética e artística, na literatura dos dois escritores, leva-nos a crer que os espaços urbanos revelam o quanto à matéria jornalística, veiculada pela mídia todos os dias, serve de conteúdo para contos e mais contos e que pode ser comparada às histórias das personagens dos escritores, pois estes são reconstrutores da cidade, da resistência das personagens, nos seus dramas diários, familiares, próprios dos grandes centros.

Finalizando a pesquisa percebemos que, de fato, há um espaço limitador entre as personagens tanto em Dalton Trevisan, como em João Antônio que não permite a veiculação das mesmas por outros lugares. As personagens têm impedido o direito de “ir e vir”, dificultado pelas próprias condições de miséria a que estão expostas, à margem da sociedade.

Por consequência, resistir a este espaço metropolitano demanda por parte destas personagens algumas características que vai da persistência, à teimosia e à resistência, até passar pelas estratégias singulares do universo da malandragem, cometendo-as ou esquivando-se delas. Nos dois autores notamos que as personagens estão inseridas em espaços urbanos que as exclui, mesmo entre outras, igualmente, marginais. São personagens que vivem a cada dia momentos de solidão, de falta de esperança, atiradas à violência urbana e aos algozes presentes na área metropolitana.

As personagens são vítimas da violência, por consequência, de todos os processos excludentes que experimentam, não têm oportunidade se serem justicadas. Os autores demonstram que a miséria e a exclusão impedem que elas obtenham êxito, chances de melhorar de vida ou ascender socialmente.

Enfim, as personagens, presentes no universo criado por Dalton Trevisan e por João Antônio, transmitem uma consciência de seu estado, constatando que são sobreviventes de um espaço discriminatório, limitador de suas experiências, seguindo marginalizadas e excluídas, até a última linha de cada narrativa.

Se essas personagens partem de uma literatura que se deseja pós-moderna, o certo é que apresentam impressões do que é a margem suburbana. Não nos cabe julgar suas atitudes, tampouco dos autores ao citá-las, criá-las e desvendá-las, e sim, apropriar-nos da grande arte promovida por esses seres excluídos, no cais, nos becos, nas calçadas, nos lares, nos cabarés, nos cafés, nas ruas e avenidas, compreendendo a universalidade que há na construção destas personagens magníficas, destes dois esplêndidos contistas da literatura brasileira.

Assim, esta tese foi mais que nos aventurarmos na história de Dalton Trevisan e de João Antônio, foi adentrarmos no universo ficcional criado por eles, ser apresentadas às suas personagens marginalizadas, mas com direito a vez e voz em sua literatura. E é com grande satisfação que chegamos ao final desta jornada.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. Evocação de João Antônio ou do purgatório ao inferno. *Revista Remate de Males*, Campinas, v. 19, p. 105-120, 1999. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3187>>. Acesso em: 27 fev. 2013.

\_\_\_\_\_. Evocação de João Antônio ou do purgatório ao inferno. In: CHIAPPINI, Lígia; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold (Orgs.). *Brasil: país do passado?* São Paulo: Edusp, 2000. p. 145-155.

ALMEIDA, Manoel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Ática, 1991.

ANDRADE, Helena de Oliveira; RIO DOCE, Cláudia. Eucaris a dos olhos doces e Nicanor, o herói: anos de formação de Dalton Trevisan. *Revista Interfaces*, Guarapuava, v. 1, n. 1. p. 68-75, 2010.

ANDRIOLI, Luiz. *O silêncio do vampiro: o discurso jornalístico sobre Dalton Trevisan*. 2010. 108 f. Dissertação (Mestrado em Letras)–Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. *Casa de loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976a.

\_\_\_\_\_. *Malhação de Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976b.

\_\_\_\_\_. Mariazinha tiro a esmo. In: \_\_\_\_\_. *Malhação de Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976c.

\_\_\_\_\_. Literatura que faz questão de ser suja. *Correio do Povo*, Porto Alegre, Caderno de Sábado, 9 set. 1977.

\_\_\_\_\_. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

\_\_\_\_\_. Paulinho perna torta. In: \_\_\_\_\_. *Leão de chácara*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

\_\_\_\_\_. *Meninão do Caixote*. São Paulo: Atual, 1991.

\_\_\_\_\_. Meus respeitos. In: D'INCAO, Maria Angela; SCARABÔTOLO, Eloísa Faria (Org.). *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 68-72.

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

\_\_\_\_\_. *Leão de chácara*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In: \_\_\_\_\_. *Achados e perdidos*. São Paulo: Polis, 1979. p. 79-115.

ASHTON, T. S. *A revolução industrial: 1760-1830*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1977.

ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1992.

AZEVEDO, Aluísio de. *O cortiço*. São Paulo: Martin Claret, 2009.

AZEVEDO FILHO, Carlos Alberto Farias de. *Hibridismo e ruptura de gêneros em João Antônio*. 2008. 210 f. Tese (Doutorado em Letras)—Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1992.

\_\_\_\_\_. *Problemas na poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2013.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

BELLUCCO, Hugo Alexandre de Lemos. Um cronista da imprensa nanica. In: OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; ORNELLAS, Clara Ávila; SILVA Telma Maciel da (Orgs.). *Papéis de escritor: leituras sobre João Antônio*. Assis: UNESP, 2008. p. 71-93.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOSI, Alfredo. Um boêmio entre duas cidades. In: ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (Org.) *As cidades da cidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BRANDÃO, Patrícia Cimino Cavaliere. *Montagem do universo da malandragem: o olhar agudo de João Antônio*. 2008. 172 f. Dissertação (Mestrado em Letras)—Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.

BRITO, Clebson Luiz de; TAVEIRA, Valdirécia de Rezende. Exclusão e resignação no conto Guardador, de João Antônio: uma análise semiótica. *Revista e-scrita*, Nilópolis, v. 4, n. 4, p. 30-43, 2013. Disponível em: <<http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/view/962>>. Acesso em: 12 jan. 2013.

BUENO, André. Sinais da cidade: forma literária e vida cotidiana. In: \_\_\_\_\_. *O imaginário da cidade*. São Paulo: Editora UNB, 2000. p. 89-110.

BULHÕES, Marcelo. *Jornalismo, literatura e violência: a escrita de João Antônio*. Bauru: Coleções Faac, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

\_\_\_\_\_. Na noite enxovalhada. *Revista Remate de Males*, Campinas, v. 19, p. 83-88, 1999. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3184/2668>>. Acesso em: 22 fev. 2013.

\_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CARVALHO, Lílian Nunes da Silva. *Dupla metamorfose: O Vampiro de Curitiba de Dalton Trevisan*. 2009. 73 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária)—Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

CECHET, Claudete. *Leitura: entre a teoria e a experiência*. 2010. 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras)—Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2010.

CHIAPPINI, Ligia. Ficção, cidade e violência no Brasil pós-64: aspectos da história recente narrada pela ficção. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: UNICAMP, 1998. p. 201-217.

CRISTINO, Leandro Nascimento. Ética e estética malandras: a força da vida no texto joãoantoniano. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, v. 7, n. 28, p. 1-16, jan./mar. 2009. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.br/index.php/reihm/article/viewFile/185/500>>. Acesso em: 20 out. 2014.

CRUZ, Claudio. *Literatura e cidade moderna: Porto Alegre 1935*. Porto Alegre: EDIPUCRS/IEL, 1994.

DIAFÉRIA, Lourenço. Do Joãozinho ao João Antônio. *Revista Remate de Males*, Campinas, v. 19, p. 57-63, 1999. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3181/2665>>. Acesso em: 17 jan. 2013.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

DURIGAN, Jesus Antonio. João Antônio e a ciranda da malandragem. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 214-218.

FAGUNDES, Giocondo. *O desnudamento do código ideológico linguístico de Dalton Trevisan*. 1979. Dissertação (Mestrado em Letras) –Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru, 1979.

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

FERREIRA, Cássia. *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio: 1977-1989*. 2003. 177 f. Dissertação (Mestrado em Letras)–Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2003.

\_\_\_\_\_. Um panorama da recepção crítica sobre as obras de João Antônio (1977-1989). In: OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; ORNELLAS, Clara Ávilla; SILVA, Telma Maciel da (Orgs.). *Papéis de escritor: leituras sobre João Antônio*. Assis: FCL/UNESP, 2008. p. 21-32.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GONZAGA, Sérgio. Literatura marginal. In: FERREIRA, João-Francisco. *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1981. p. 143-153.

GRUBER, Cláudia. *De Dinorá às mocinhas do passeio: as guerras conjugais no universo boêmio de Dalton Trevisan*. 2007. 135 f. Dissertação (Mestrado em Letras)–Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

GUIZZO, Antonio Rediver. “Debaixo da Ponte Preta”: violência e preconceito. *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 15, p. 35-44, jun. 2009.

HOHLFELDT, Antonio. Pra lá de Bagdá. In: ANTÔNIO, João. *Os melhores contos*. São Paulo: Global, 1986.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro, 1991.

- KÖNIG, Mauri. *Debaixo da ponte preta*. 2008. Disponível em: <<http://www.reclamando.com.br/?system=news&action=read&id=5219&eid=294&page=1384>>. Acesso em: 20 out. 2014.
- LAURITO, Ilka Brunhilde. João Antônio: o inédito. *Revista Remate de Males*, Campinas, v. 19, p. 25-53, 1999. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3180/10406-1>>. Acesso em: 27 fev. 2013.
- LOPES, Leonel. *Esquivança e dispersão: a representação da mulher em contos de Dalton Trevisan*. 2007. 242 f. Dissertação (Mestrado em Letras)–Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2007.
- LUCAS, Fábio. Reflexões sobre a prosa de João Antônio. *Revista Remate de Males*, Campinas, v. 19, p. 89-103, 1999. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3186/2669>>. Acesso em: 12 jan. 2013.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MAGRI, Ieda. No lugar de literatura, leia-se carne. In: OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; ORNELLAS, Clara Ávilla; SILVA, Telma Maciel da (Orgs.). *Papéis de escritor: leituras sobre João Antônio*. Assis: FCL/UNESP, 2008.
- MARCHI, Diana Maria. Dalton Trevisan: – Ah, é? *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 34, p. 83-92, jul./dez. 2003.
- MARTINS, Wilson. *Um Brasil diferente (ensaio sobre fenômenos de aculturação no Paraná)*. São Paulo: TA Queiroz Editor, 1989.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. Trad. de Álvaro Pina e Ivana Jinkings. 1. ed. rev. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MATIAS, José Luiz. Interconexões da literatura e do cinema em Dalton Trevisan e Joaquim Pedro de Andrade. In: SEMINÁRIO DOS ALUNOS DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO DO INSTITUTO DE LETRAS, 5., 2014, Niterói. *Anais...* Niterói: UFF, 2014. p. 183-197. Disponível em: <<http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VSAPPIL-Lit/article/view/199/105>> Acesso em: 20 jul. 2015.
- MIRANDA, Jorge. *Manual de Direito Constitucional: Tomo I – O Estado e os sistemas constitucionais*. Coimbra: Coimbra Editora, 2004.
- MORAES, Renata Ribeiro. *João-Antônio de pés-vermelhos: a atuação do escritor-jornalista em Panorama*. 2005. 220 f. Dissertação (Mestrado em Letras)–Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2005.
- MORELLI, Edner. Uma leitura de O Vampiro de Curitiba de Dalton Trevisan, à luz do pós-modernismo. *Dialogia*, São Paulo, v. 6, p. 77-84, 2007.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

NAROSNIAK, Jorge. Entrevista: Alegria de Dalton Trevisan tem doze mil razões. *Jornal Gazeta do Povo*, Curitiba, 7 jun. 1968. Disponível em: <<http://www.nadapessoal.com.br/tag/dalton-trevisan/>> Acesso em: 12 dez. 2015.

\_\_\_\_\_. Entrevista: Dalton, a 1ª entrevista. *Jornal Diário do Paraná*, Curitiba, 1º caderno, p. 8, 27 jun. 1969.

OGLIARI, Ítalo. *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*. Porto Alegre: PUC-RS, 2010.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; ORNELLAS, Clara Ávilla; SILVA, Telma Maciel da (Orgs.). *Papéis de escritor: leituras sobre João Antônio*. Assis: FCL/UNESP, 2008.

OLIVEIRA, Luiz Claudio Soares de. *Dalton Trevisan (en)contra o Paranismo*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2009.

PACHECO, Angela Baraldi. *Multiculturalismo e ensino de literatura: uma proposta para análise de textos*. 2003. 60 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística)– Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2003.

PELLEGRINI, Tânia. A narrativa brasileira contemporânea: emergência do pós-modernismo. *Revista Letras*, Campinas, v. 13, n. 1/2, p. 48-59, dez. 1994.

PEREIRA, Jane Christina. “*Malagueta, Perus e Bacanaço: uma construção dialética entre a poesia e o social*”. In: OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; ORNELLAS, Clara Ávilla; SILVA, Telma Maciel da (Orgs.). *Papéis de escritor: leituras sobre João Antônio*. Assis: FCL/UNESP, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

PIRES, Roberta Pereira. A crítica literária e sua dimensão jornalística atual. In: OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; ORNELLAS, Clara Ávilla; SILVA, Telma Maciel da (Orgs.). *Papéis de escritor: leituras sobre João Antônio*. Assis: FCL/UNESP, 2008.

PONGE, Robert. Literatura marginal: tentativa de definição e exemplos franceses. In: FERREIRA, João-Francisco. *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1981. p. 137-142.

PRADO, Antonio Arnoni. Lima Barreto Personagem de João Antônio. *Revista Remate de Males*, Campinas, v. 19, p. 147-167, 1999. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3191/10415-1>>. Acesso em: 14 abr. 2013.

QUINTELLA, Ary. Lambões de Caçarola. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 12, nov. 1977.

REYES ARIAS, Alejandro. *Vozes dos porões: a literatura periférica no Brasil*. 2011. 152 f. Tese (Doutorado em Filosofia)—University of California, Berkeley, 2011.

SANCHES NETO, Miguel. *Biblioteca Trevisan*. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.

\_\_\_\_\_. *A reinvenção da província: a revista Joaquim e o espaço de estreia de Dalton Trevisan*. 1998. 448 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária)—Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

\_\_\_\_\_. Vampiro mas nem tanto. *Bravo!*, São Paulo, n. 157, p. 72-75, set. 2010.

\_\_\_\_\_. *A descoberta da linguagem*. Curitiba: [s.n.], 2014.

SANTANA, Patrícia Maria dos Santos. Vivendo entre desejos e falta de repressão: o Princípio de Prazer celebrado por Dalton Trevisan em O Vampiro de Curitiba. *Voos Revista Polidisciplinar Eletrônica da Faculdade Guairacá*, Guarapuava, v. 4, n. 2, p. 16-24, jul. 2012. Disponível em: <[http://www.revistavoos.com.br/seer/index.php/voos/article/view/297/02\\_Vol4.2\\_VOOS2012\\_CL2](http://www.revistavoos.com.br/seer/index.php/voos/article/view/297/02_Vol4.2_VOOS2012_CL2)>. Acesso em: 20 mar. 2015.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHOLLHAMMER, Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SILVA NETO, José Pereira da. *O espaço urbano de São Paulo no realismo ficcional de João Antônio*. 2002. 163 f. Dissertação (Mestrado em Letras)—Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2002.

SILVA, Telma Maciel da. *Posta-restante: um estudo sobre a correspondência do escritor João Antônio*. 2009. 293 f. Tese (Doutorado em Letras)—Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2009.

SOBANIA, João Correa. *O personagem idoso e a sexualidade na obra de Dalton Trevisan: momentos finais de um tenso itinerário machista*. 1994. Dissertação (Mestrado em Letras)—Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1994.

STOKER, Bram. *Drácula*. 2002. Disponível em: <[www.ebooksbrasil.com](http://www.ebooksbrasil.com)>. Acesso em: 3 set. 2013.

TREVISAN, Dalton. Eucaris a dos olhos doces. *Revista Joaquim*, Curitiba, n. 1, p. 12-13, abr. 1946a.

\_\_\_\_\_. Emiliano, poeta medíocre. *Revista Joaquim*, Curitiba, n. 2, p. 16-17, jun. 1946b.

\_\_\_\_\_. Minha cidade. *Revista Joaquim*, Curitiba, n. 6, p. 18, nov. 1946c.

\_\_\_\_\_. *Cemitério de elefantes*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. *Mistérios de Curitiba*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

\_\_\_\_\_. *Lincha tarado*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

\_\_\_\_\_. *A Polaquinha*. Rio de Janeiro: Record, 1985a.

\_\_\_\_\_. *Virgem louca, loucos beijos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985b.

\_\_\_\_\_. *Pão e sangue*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

\_\_\_\_\_. *Ah, é?* Ilustrações Poty. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

\_\_\_\_\_. *Dinorá: novos mistérios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

\_\_\_\_\_. *O vampiro de Curitiba*. 20. ed. São Paulo: Record, 1998.

\_\_\_\_\_. *Em busca de Curitiba perdida*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

\_\_\_\_\_. *Pico na veia*. Rio de Janeiro: Record, 2002a.

\_\_\_\_\_. *Quem tem medo de vampiro?* São Paulo: Ática, 2002b.

\_\_\_\_\_. *Novelas nada exemplares*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. *99 corruíras nanicas*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

WALDMAN, Berta. A medida do cafajeste. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 201-203.

\_\_\_\_\_. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Hucitec, 1989.

ZATTI, Carlos. *O Paraná e o paranismo*. Curitiba: Progressiva, 2006.