

SÃO PAULO, METRÓPOLE DE FACHADA
MODERNISMO E SOCIEDADE ARCAICA NOS CONTOS
DE *BRÁS, BEXIGA E BARRA FUNDA* (1927), DE ANTÔNIO
DE ALCÂNTARA MACHADO

Bruno Zeni

Universidade de São Paulo

O artigo apresenta as contradições entre a prosa de vanguarda de Alcântara Machado e o panorama social dos ítalo-brasileiros e da cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX. Ao analisar a apresentação do livro *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), intitulada “Artigo de Fundo”, e os contos do mesmo volume, procura-se definir o dispositivo formal e a ironia do escritor modernista.

Palavras-chave: vanguarda, modernismo, conto brasileiro, literatura e sociedade

This article presents Alcântara Machado’s literature and the social condition of Italian-Brazilians in São Paulo during the beginning of 20th century. We analyze both the presentation and the short stories of *Brás, Bexiga e Barra Funda*, published in 1927, trying to define the singular ironical approach of the Brazilian modernist author.

Key words: avant-garde, modernism, Brazilian short story, literature and society

O nome de Antônio de Alcântara Machado não é dos mais lembrados do modernismo brasileiro. Seu livro de contos *Brás, Bexiga e Barra Funda*, publicado em 1927, poucos anos após a Semana de Arte Moderna e ainda no calor dos primeiros títulos dos protagonistas do movimento, não alcançou a fama e a fortuna crítica dos livros de Mário de Andrade e Oswald de Andrade publicados à mesma época. Mas o breve volume de contos chamou a atenção por motivos que ainda o tornam um expoente modernista: a prosa de vanguarda, fragmentada e cortante, que se aproximava da linguagem do cinema e da estética futurista; a experimentação visual e tipográfica, com uso incomum do tamanho das palavras e da tipologia do texto, imitando cartazes e outras peças gráficas; a intenção manifesta de aproximar literatura e jornalismo, na elocução objetiva e na abordagem realista e imediata da vida da época; o caráter propositivo do texto de apresentação do livro, intitulado “Artigo de Fundo”, que lança mão de elucubrações históricas e literárias para formular um diagnóstico social da cidade de São Paulo como microcosmo do país, e também, por extensão, do Brasil.

Vale destacar mais algumas das características marcantes da literatura do autor: a prosa ágil, de frases curtas e diretas; que enfatiza a ação; a oralidade do texto do narrador, que é tão ou mais importante que a oralidade de seus personagens; a dicção jornalística de “ausência” de autor, de distanciamento e de isenção sentimental em relação à matéria narrada; os recortes de instantâneos urbanos, os finais inconclusos ou abertos. Foram características como essas que fizeram Sérgio Milliet definir o estilo de Alcântara como uma “prosa ágil, de nervos tensos, cortante como uma gilete”¹, e que levaram Luís Toledo Machado e Décio Pignatari a aproximá-lo do cinema.²

Por que então o nome do autor não figura com maior destaque entre os modernistas? A juventude (nascido em 1901, era bem mais jovem que os companheiros de modernismo) e a vida curta (morreu precocemente, aos 33 anos) podem ter deixado seu reconhecimento circunscrito ao ciclo modernista inicial. Certa ambiguidade de suas posições sociais e ideológicas seguramente afetaram sua reputação: Alcântara era de origem

¹ Em texto de introdução à edição conjunta de *Brás, Bexiga e Barra Funda e Laranja da China*, São Paulo, Ed. Martins, 1944.

² Toledo Machado define o estilo de Alcântara como “cinemático e simultaneísta”, em *Antônio de Alcântara Machado e o modernismo*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1970, p. 83. Pignatari destaca a “simultaneidade dos fatos” que os procedimentos de construção da narrativa engendram através do corte e da montagem. O texto de Décio Pignatari, “Sabia sem palmeiras”, é um prefácio à edição de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, São Paulo, Imago, 1997.

quatrocentona — seu pai orgulhava-se de ser um “paulista de 400 anos”³ —, e consta que o jovem escritor participou da Semana de 22 “do outro lado”, entre os opositores das manifestações que aconteceram no Teatro Municipal de São Paulo.⁴

Além disso, certo grau de pitoresco e de bairrismo também prejudica, ainda hoje, o a recepção do autor. O tema de seus contos é o cotidiano ítalo-paulista da década de 1920, o que o fez entrar para a história literária brasileira como escritor local, sem as ambições de interpretação nacional de seus pares. Críticos também apontaram a parcialidade de sua perspectiva. Como bem registra Vera Maria Chalmers, sua obra “jamais devassa os interiores das oficinas e das fábricas para ver o que acontece lá dentro, onde também se produz o capital”.⁵

No entanto, o pequeno livro de contos *Brás, Bexiga e Barra Funda* dá mostras de permanência e de frescor literários e sobrevive como um registro literariamente rico das primeiras décadas de industrialização em São Paulo, centrando suas atenções no universo cotidiano dos descendentes de italianos, que foram mão de obra de transição entre os períodos da escravidão e do trabalho livre, no período Colonial, depois incorporada ao regime de trabalho assalariado da República.

Apesar das contradições, ou talvez por causa de certo curto-circuito estético-ideológico que sua literatura produz, a obra de Alcântara Machado ainda sugere caminhos investigativos e pede uma leitura interpretativa mais abrangente. As contradições que movem sua escrita propiciam matéria rica para discutir as transformações sociais da São Paulo dos anos 1920, cidade que à época crescia aceleradamente, impulsionada pelos lucros da cultura cafeeira, mas cujo futuro econômico já era a industrialização incipiente. A confluência de novidade e tradição estéticas, a tensão entre inventividade estilística e transformação social, o equilíbrio entre atualidade literária e perspectiva histórica conferem

³ Como indica a “Nota sobre Antônio de Alcântara Machado”, de Francisco de Assis Barbosa, introdução a Antônio de Alcântara Machado, *Novelas paulistanas*, São Paulo, Edusp/Itatiaia, 1994.

⁴ É também Francisco de Assis Barbosa quem informa, na mesma nota.

⁵ Vera Maria Chalmers, “Virado à paulista”, in: *Os pobres na literatura brasileira*, org. de Roberto Schwarz, São Paulo, Brasiliense, 1983, p.136. No mesmo texto, a ensaísta observa que “a respeito do operário imigrante, *Brás, Bexiga e Barra Funda* não dá notícia”. Chalmers voltaria a escrever sobre Alcântara quase vinte anos depois, em 2001, por ocasião do centenário de nascimento do autor, desta feita sobre *Laranja da China*, livro de contos posterior a *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Chalmers comenta o retrato que o autor faz do caipira em *Laranja da China* e, ao traçar um paralelo entre o conto “O aventureiro Ulisses”, de Alcântara, e a Odisseia, de Homero, retoma a ênfase sobre o ponto de vista aristocrático de Alcântara Machado.

renovado interesse à obra de Alcântara Machado. O estilo cortante da prosa criada pelo escritor procurou reproduzir e revelar as transformações sociais pelas quais a cidade passava, e nessa tentativa de ser fiel à realidade dos ítalo-paulistanos, o autor compõe um microcosmo em que o progresso e a modernização reduzem singularidades pessoais e apresentam de forma naturalizada as contradições e diferenças sociais da São Paulo dos anos 1920.

Apesar disso, nos melhores momentos de *BBBF* o procedimento literário do autor excede tal limitação e a trai. Certos contos ultrapassam e contrariam as intenções manifestas em seu programa literário, um prefácio ou apresentação intitulado “Artigo de Fundo”. Esse texto é visto aqui com desconfiança crítica.⁶ Assim, é possível entrever as contradições entre as ideias expressas sobre o universo ítalo-paulista e situações narrativas e soluções estéticas que contradizem a homenagem aos ítalo-brasileiros, extrapolando o tom laudatório aos “novos mamalucos” e o caráter farsesco de comédia de costumes para engendrar um retrato ferino e contraditório da sociedade paulistana de então, expondo o componente de atraso da São Paulo que se moderniza, revelando caminhos escusos que os ítalo-brasileiros — também eles, assim como a elite tradicional de ascendência portuguesa — se veem levados a percorrer para prosperar na cidade, e demonstrando a permanência da lógica personalista e patriarcal da sociedade brasileira, com seus mecanismos de mando, favor e privilégio sobrepondo-se à instituição da lei e da ordem democrática. É o caso de contos como “A sociedade” e “Armazém Progresso de São Paulo”.⁷

⁶ Sabemos pouco da personalidade do autor, mas certos depoimentos de amigos e textos do próprio Alcântara Machado, como suas crônicas de jornal agrupadas postumamente em A. Alcântara Machado, *Cavaquinho e saxofone (Solos) 1926-1930*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1940, e em *Prosa preparatória & Cavaquinho e saxofone*, indicam que ele deve ter sido um homem intrigante, às vezes criterioso, outras vezes falastrão, ao mesmo tempo afetuoso e gozador, sensível e truculento. Mário de Andrade o define como uma “nebulosa de contradições”, em texto de homenagem póstuma [Mário de Andrade, “Túmulo na neblina”, in: Agripino Grieco, *Em memória de Antônio de Alcântara Machado*, São Paulo, Ed. Elvino Pocaí, 1936. Em texto do mesmo livro, Sérgio Milliet refere-se a Alcântara como “*conteur e caseur*”. Lembre-se também que é bastante comentada a intenção de Alcântara em organizar uma coleção de besteiras paulistanas, para registrar a “feição asnática” do povo, como ele mesmo anuncia em “Paulistana”, texto incluído em *Cavaquinho e saxofone*, José Olympio, 1940, pp. 21-22.

⁷ Ver Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, pp. 142-143: “A crise que acompanhou a transição do trabalho industrial [...] pode dar uma idéia pálida das dificuldades que se opõem à abolição da velha ordem familiar por outra, em que as instituições e as relações sociais, fundadas em princípios abstratos, tendem a substituir-se aos laços de afeto e de sangue. Ainda hoje persistem, aqui e ali, mesmo nas grandes cidades, algumas dessas famílias “retardatárias”, concentradas em si mesmas e

O autor de *Brás, Bexiga e Barra Funda* surpreende na metrópole que se moderniza no Brasil do início do século XX a persistência de dinâmicas e funcionamentos sociais legados pela formação histórica nacional. O quadro composto por Alcântara Machado é violento e, nos seus melhores momentos, de um humor gelado de espírito demolidor, que carrega com tintas de vanguarda velhas contradições sociais brasileiras.

Contos jornalísticos e a nova metrópole

Brás, Bexiga e Barra Funda se constitui de .. contos e um prefácio intitulado “Artigo de Fundo”. Este vem assinado por “A Redação”, como se o livro não fosse ficcional mas uma coleção de textos de jornal. Este diz que “estes contos não nasceram contos, nasceram notícias” — fatos diversos, cenas de rua e o cotidiano dos “intalianinhos”, os descendentes de italianos, personagens como Gaetaninho, Carmella, Lisetta, Nicolino, Adriano Melli.

O “Artigo de Fundo”, uma espécie de texto opinativo, algo semelhante ao que hoje chamaríamos “Editorial” de um jornal ou revista, justifica a escolha da matéria dos textos e desenvolve uma tese histórico-sociológica: a das “fornadas de mamalucos”. “Do consórcio da gente imigrante com o ambiente, do consórcio da gente imigrante com a indígena nasceram os novos mamalucos. Nasceram os intalianinhos”. O autor sugere que os “novos mamalucos” (“novíssima raça de gigantes”) representariam finalmente a mais bem adaptada mistura racial para fazer o “colosso” (o Brasil) continuar a rolar. Pretende-se com isso figurar na literatura novos atores sociais em momentos fortuitos (“fatos diversos, acontecimentos de crônica urbana, episódios de rua”). Essa literatura que se pretende noticiosa, jornalística, retrata cenas cotidianas das primeiras gerações de uma nova miscigenação racial pela qual o Brasil teria passado.⁸

O fecho do “Artigo de Fundo” institui uma contradição crucial. Vejamos os dois últimos parágrafos:

Inscrevendo em sua coluna de honra os nomes de alguns ítalo-brasileiros ilustres este jornal rende uma homenagem à força e às virtudes da nova fornada mamaluca. São nomes de literatos, jornalistas, cientistas políticos, esportistas, artistas e industriais. Todos eles figuram entre os

obedientes ao velho ideal que mandava educarem-se os filhos apenas para o círculo doméstico”.

⁸ Lembremos a relação de amizade de Alcântara com Paulo Prado, cujo ensaio *Retrato do Brasil* ainda é devedor das teorias que buscam explicar o caráter nacional por meio da conjunção entre raça e meio. A esse respeito ver Dante Moreira Leite, *O caráter nacional brasileiro*, São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 2^a edição, 1969.

que impulsionam e nobilitam neste momento a vida espiritual e material de São Paulo.

Brás, Bexiga e Barra Funda não é uma sátira.

Depois de chamar os descendentes de italianos de “novos mamalucos” e de louvá-los como “os que impulsionam e nobilitam neste momento a vida espiritual e material de São Paulo”, o texto se vê obrigado, na última linha do texto, a afirmar que o livro “não é uma sátira”.⁹

De fato, a segura narrativa e a profusão de italianismos presentes no livro, a princípio, acarretariam certo prejuízo para a verossimilhança dos personagens e aproximariam os textos de Alcântara Machado das caricaturas de Juó Bananere.¹⁰ No entanto, a tensão criada por sua intenção de homenagear os “novos mamalucos” obriga a esmiuçar a questão e suas implicações literárias.

O programa estético-social de Alcântara propõe uma homenagem ao “sangue italiano” consorciado ao ambiente e à “raça” locais. Assim, partidário de uma visão determinista e evolucionista, convencido da prevalência de elementos como raça e meio no comportamento humano, o texto do autor vê no cotidiano dos novos mestiços a grande notícia da época, pois ele ilustra a realidade que pode solucionar o problema do país (a

⁹ Talvez Alcântara Machado já tivesse em mente a intuição de que sua técnica narrativa acarretasse certo prejuízo para a constituição psíquica dos personagens, dando margem a uma leitura que interpretasse seus episódios de rua de maneira pitoresca e anedótica. É a percepção de José Paulo Paes, que vê não no texto de Alcântara mas nas composições de Adoniran Barbosa a representação dos anseios de dignidade humana do trabalhador paulistano. Segundo Paes, nos sambas de Adoniran, “sob o signo da caricatura finamente dosada, o subúrbio e o bairro proletário da cidade se veem fielmente retratados”. Seus sambas promoveriam uma “espécie de desforra histórica” em relação ao elitismo de 22, que pintava o imigrante italiano “com as tintas fáceis da irrisão”. Nesse sentido, Paes refere-se ao vilão Venceslau Pietro Pietra, de *Macunaíma*, a alguns personagens de *BBBF* e às sátiras de Juó Bananere. Sérgio Buarque de Hollanda, que conviveu com Alcântara Machado desde muito cedo (foram colegas no Ginásio São Bento), também aponta o aspecto caricatural da prosa de traços fortes do autor. Ao contrário da opinião de José Paulo Paes, a constatação de Sérgio Buarque, porém, é enunciada em tom elogioso: “Apreendendo a realidade através de seus aspectos mais impressionantes, ele restituía em descrições onde o traço forte predominava até a caricatura. Ainda assim seria injusto censurar-lhe o ter acentuado em demasia o lado grotesco-anedótico na existência dos seus personagens, transformando-os quase de homens em bonecos para melhor rir e fazer rir à custa deles. Como se às vezes um par de anedotas não servisse melhor para definir um caráter do que vinte páginas de atenta análise”. Sérgio Buarque de Hollanda, “Realidade e poesia”, in Agripino Grieco (org.), *Em memória de Antônio de Alcântara Machado*, São Paulo, Ed. Elvino Poci, 1936, p. 177. Texto republicado em Sérgio Buarque de Hollanda, *O espírito e a letra*, vl. 1, org. Antonio Arnoni Prado, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

¹⁰ Ver Benedito Antunes (org.). *Juó Bananere: As cartas d'Abax'ô Piques*, São Paulo, Editora Fundação da Unesp, 1998.

mistura fracassada das “três raças tristes”, na formulação de Paulo Prado), fazendo “o colosso continuar a rolar”. Por isso, não bastasse o tom de louvor aos “novos mestiços”, ainda é preciso negar a intenção satírica da ficção. No entanto, o humor e a ironia que perpassam seus contos comporta boa dose de negatividade, o que permite supor que mesmo o prefácio de orientação determinista e tom laudatório pede leitura prevenida e avulta os descompassos entre o programa anunciado no prefácio e o que os contos de fato realizam, contradição que em vez de desabonar o conjunto, o torna desafiador e intrigante do ponto de vista das soluções formais e dos dados sociais e históricos do momento em que São Paulo se tornava uma das mais importantes cidades do país.

A gênese de São Paulo como metrópole

Pequeno vilarejo em meados do século XIX, São Paulo adentrava o século XX como a quinta maior cidade do país — depois de Rio, Salvador, Recife e Belém —, impulsionada pelos lucros do café. Na primeira década do século, a cidade passaria por profundas transformações urbanísticas implementadas pela administração do prefeito Antonio Prado. Durante a década de 1920, seriam erguidos também os primeiros arranha-céus da cidade, como o edifício Martinelli (construído entre 1922 e 1929). A malha de transportes sobre trilhos (trens, bondes) começava a conviver com o transporte sobre rodas (carros, ônibus). Os jardins e parques da região do Ipiranga e da Aclimação, os prédios públicos de inspiração européia, como o Teatro Municipal e a nova Estação da Luz, as vilas operárias erguidas pelas mãos dos imigrantes, todas essas construções renovaram de tal forma a fisionomia da cidade que é possível falar no nascimento da São Paulo metrópole, que a literatura modernista se dedicou a retratar.

A metrópole incógnita, por descobrir, é a Paulicéia desvairada, imprevisível e multifacetada — numa palavra, arlequinal — de Mário de Andrade. Em São Paulo, há “luz e bruma”, “perfumes de Paris”, “califórnia duma vida milionária”, há sotaque italiano (“Buon giorno, caro”). São Paulo “é um palco de bailados russos”, é “minha Londres das neblinas finas”. Essa cidade devoradora e inapreensível (“Paulicéia — a grande boca de mil dentes”) leva o poeta a ser acometido por sensações de um homem primitivo: “Sentimentos em mim do asperamente/ dos homens das primeiras eras” (“O trovador”, in *Paulicéia desvairada*)¹¹.

¹¹ Mário de Andrade, *Poesias completas*, edição crítica de Diléa Zanotto Manfio, Belo Horizonte, Vila Rica, 1993.

A São Paulo que nasce como metrópole é também a cidade sem mitos de um poema de Oswald de Andrade: “A felicidade anda a pé/ Na Praça Antonio Prado/ São 10 horas azuis/ O café vai alto como a manhã de arranha-céus// Cigarros Tietê/ Automóveis/ A cidade sem mitos” (“Aperitivo”, in *Pau-Brasil*¹²). Roberto Schwarz recorre a esse poema oswaldiano para ilustrar como a cultura do café, em meados dos anos vinte (o livro de Oswald é de 1924), ainda projetava um futuro de prosperidade e progresso, com uma poesia que “perseguia a miragem de um progresso inocente”.¹³ Na cidade resplandecente de virgindade — sem mitos — o dinheiro do café vai “alto como a manhã de arranha-céus” e uma marca de cigarros pode muito bem levar o nome do rio Tietê. O mesmo sentimento generalizado de crença otimista no progresso serviria de matriz para Alcântara Machado, três anos depois de *Pau-Brasil*, compor os contos de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, cuja feição substantiva — o gosto pela “pura presença” das coisas de que fala Schwarz sobre Oswald — guarda similaridade com o procedimento construtivo da poesia oswaldiana.¹⁴

Mário de Andrade e Oswald de Andrade buscariam a invenção num tempo e num espaço míticos, num país “cujas contradições se resolviam magicamente no reino da palavra poética”¹⁵. A partir dessa lógica, escreveriam *Macunaíma* (1928), o primeiro, e os

¹² Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*, São Paulo, ed. Globo, 5^a edição, 2000.

¹³ Roberto Schwarz, “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, in *Que horas são?, op. cit.*. A análise do poema “Pobre alimária”, de que se ocupa o ensaio de Schwarz, chama a atenção para “mundos, tempos e classes sociais contrastantes” da São Paulo de então.

¹⁴ A literatura de Alcântara Machado guarda similaridades com a obra de ambos, tanto com a de Mário de Andrade como com a de Oswald de Andrade, ainda que com Mário a relação seja, na maioria das vezes, de contraste. A esse respeito, basta comparar os contos líricos de Mário escritos à mesma época, reunidos em *Contos de Belazarte*. A obra de Mário se aproxima do registro de Alcântara nas passagens de *Macunaíma* em que a ação transcorre ou alude à cidade de São Paulo, por exemplo no capítulo “Piaimã” e na sarcástica “Carta para as icamiabas”. Em “Piaimã”, *Macunaíma* vai a São Paulo e descobre que “tudo na cidade era só máquina!”. Na “Carta”, note-se especialmente a menção à “multidão de rapazes e raparigas bulhentos, a que chamamos ‘italianinhos’; destinados a alimentarem as fábricas dos áureos potentados [...]”. Mário de Andrade, *Macunaíma*, 26^a edição, Belo Horizonte, Vila Rica Edições Reunidas, 1990, respectivamente pp. 32 e 63. Lembre-se que Oswald, por sua vez, assina o prefácio de *Pathé Baby*, primeiro livro de Alcântara — volume de crônicas de viagem que, por sinal, assemelha-se em tema e estilo às *Memórias sentimentais* de João Miramar no que ambos têm de diário de bordo escrito à maneira telegráfica, desabusada e imagética. Além disso, o “prefácio” do romance de Oswald, assinado pelo personagem Machado Penumbra, alude a ideias e procedimentos que encontram ressonância na obra de Alcântara Machado, como a do trânsito entre o periodismo e a literatura, “o estilo telegráfico” e “a metáfora lancinante”.

¹⁵ Alfredo Bosi, “Moderno e modernista na literatura brasileira”. In: Céu, inferno, São Paulo, Ática 1988, p. 114.

manifestos “Pau-Brasil” (1924) e “Antropófago” (1928), o segundo. As possibilidades de inventividade e presentificação literárias, Alcântara Machado as encontraria na tentativa de mimetização do cotidiano de São Paulo, procurando na cidade multifacetada do momento contemporâneo o *corpus* de sua ficção, mas com uma dicção “jornalística”.

A objetividade da prosa ficcional de Alcântara Machado convida a ler com naturalidade e credulidade os contos de *BBBF*: o narrador, sempre em terceira pessoa, não participa da história. Como já indicava o título de seu primeiro livro (*Pathé Baby*, nome de um popular modelo de câmera cinematográfica da época), esse narrador distanciado, ausente da ação, proporciona uma estética próxima à do cinema. Nas narrativas de *BBBF*, a construção formal causa forte impressão de “ausência” não só de narrador, mas de autor, como se a narrativa se desenvolvesse com autonomia — lembre-se que o “Artigo de Fundo” é assinado por “A Redação” e não pelo escritor.

Essas renovações do estilo narrativo, derivadas das transformações sociais e do impulso vanguardista, estavam ao alcance das mãos de Alcântara Machado no jornalismo, atividade que ele já exercia, antes da publicação de *BBBF*, como cronista do *Jornal do Comércio* (onde também apareceriam as crônicas de viagem reunidas em *Pathé Baby*). Alcântara buscou mesmo eliminar as fronteiras entre uma coisa e outra, literatura e jornalismo. Para tanto, procurou transferir à ficção o caráter de verdade e de testemunho típicos da reportagem, dando aos textos o movimento das ruas (bem ao gosto futurista) e o frescor das novidades mais aparentes (as transformações sociais, urbanísticas e tecnológicas). E, sem dúvida, o sabor e a eletrividade de sua prosa devem muito a recursos de visualidade como: ações simultâneas, elipses de tempo bruscas, diálogos curtos, descrição de lugares concretos da cidade e a mimetização da linguagem tipográfica de cartazes, placas e anúncios publicitários.

Desindividualização e alegoria no fenômeno ítalo-brasileiro

Os recursos estilísticos da ficção de Alcântara Machado, para serem coerentes com seu programa de objetividade, usam artifícios que acabam por suprimir a perspectiva psicológica de seus personagens, reduzindo-os quase sempre a tipos, num procedimento alegórico. Isso se dá de maneira mais clara em dois contos: “Notas biográficas do novo deputado” e “A sociedade”. Lidos de forma conjugada, do programa do autor para a sua ficção — com atenção para as contradições e tensões entre os contos e o prefácio —, essas duas narrativas explicitam o caráter propositivo da escrita de Alcântara: o poder político e o poder econômico estão destinados aos novos mamalucos, os ítalo-brasileiros de São Paulo.

São dois textos que parecem confirmar o “Artigo de fundo”. Vejamos como, a seguir, e depois vejamos como essa leitura tende a reduzir as narrativas do livro, que podem ser lidas de maneira mais complexa.

“Notas biográficas do novo deputado” narra a breve trajetória do menino Gennarinho, que foi morar com o pai, João Intaliano, na fazenda do compadre Coronel J. Peixoto de Faria. São estas as notas biográficas do novo deputado: o filho de imigrante do Brás vai viver com o pai na fazenda; o pai morre; o menino volta para a cidade morar com o padrinho; é rebatizado com nome brasileiro, Januário; vai estudar em colégio de padre; o padrinho, orgulhoso, decide beneficiá-lo em seu testamento. Acabam-se aqui as notas: a menção à atividade política restringe-se ao nome do conto. O que de fato se narra é a trajetória alegorizada dos novos donos do poder: os descendentes de italianos, abasileirados, tornam-se deputados. A narrativa carrega um sentido de exemplaridade se a tomarmos como uma notícia relevante para a época, elevando a história do novo deputado à uma trajetória digna de registro e menção pública, promovida, como quer o “Artigo de Fundo” à categoria de fato jornalístico. O dispositivo literário consiste numa mudança da hierarquia de importância conferida à vida desse descendente de italianos que, ao alcançar uma bem-sucedida atividade política, ascende à condição de dirigente do país. O componente alegórico se constrói pela generalização do título da narrativa. O “novo deputado” a que alude o nome do conto pode ser qualquer um dos legisladores da nação, ou seja, podem ser todos eles ou, ao menos, uma parcela significativa da classe política brasileira. Construída por meio da conjugação entre destino final generalizante e trajetória exemplar, a alegoria permite entender o apadrinhamento do Coronel também como prática corrente na vida política brasileira de então, num procedimento não de todo novo na política tampouco na literatura nacionais, como se apreende da leitura de Roberto Schwarz, que identifica os mecanismos do arbítrio e do favor como dominantes nas relações entre classe dominante e dependentes.¹⁶

De maneira análoga, outro conto, “A sociedade” compõe uma alegoria das novas práticas econômicas e modalidades de progresso a que a cidade vinha assistindo. No conto, o *Cavaliere Ufficiale* Salvatore Melli propõe um negócio ao Conselheiro José Bonifácio de Matos e Arruda: a ampliação de uma indústria de tecidos em São Caetano, onde o primeiro já possui uma fábrica e o segundo, alguns terrenos ociosos. O italiano entra no

¹⁶ Ver Roberto Schwarz, “Nacional por subtração”, in: *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, e “As idéias fora do lugar”, in: *O vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

acordo com o capital e o conselheiro, por sua vez, cede a terra para a construção de uma vila operária, ao lado da fábrica. Em resumo a história é essa, acrescida de outra aliança: o matrimônio dos filhos dos dois empresários, Adriano Melli e Teresa Rita, que se realiza graças à amistosidade e à vantagem econômica com que a sociedade se firma nos negócios, contrariando os preconceitos nutridos pela parte mais tradicionalista do enlace (a princípio, a mãe de Teresa Rita não admite que a filha se case “com filho de carcamano”. Porém, à medida que a negociação avança entre os dois chefes de família, desaparecem as objeções à união matrimonial dos filhos — o que configura as condições iniciais para uma nova fornada de mamalucos, descendentes de brasileiros com ascendência portuguesa e italiana). O título do conto, generalizador e ambíguo (economia ou vida social?), promove a passagem desses acontecimentos pontuais (o fechamento de um negócio entre dois chefes de família da elite e a realização de um casamento entre membros dessa classe social) a uma exposição alegorizada da sociedade paulistana da época.

O esquematismo da paráfrase não faz jus à arquitetura do conto. No entanto, permite examinar como a sugestão do “Artigo de Fundo”, se aplicada à narrativa sem mediação crítica, engessa a ficção numa correspondência mecânica com as ideias defendidas no prefácio. Nesse caso, “A sociedade” seria uma alegoria do novo processo de dominação econômica em curso na São Paulo da década de 1920 já enunciada na apresentação do livro: o novo capital industrial, nas mãos do empresário italiano, é o motor das transformações econômicas, da expansão urbana rumo à periferia e da reconfiguração étnica da cidade, já que o jovem intalianinho e a garota de ascendência portuguesa terminam por se casar. Assim como em “Notas biográficas do novo deputado”, em “A sociedade” assistiríamos a uma ilustração do “Artigo de Fundo”, desdobrado de forma colorida e inovadora, impressão que se confirma com a ocorrência nos contos do procedimento construtivo típico dessa ficção — instável, fragmentado e acelerado.

No entanto, em certas passagens “A sociedade” registra em primeiro plano os novos costumes que se impunham, lançando mão de descrições que matizam o quadro alegórico. Há uma cena, por exemplo, em que Adriano Melli passa de carro em frente à casa de Teresa Rita fazendo a corte à moça, num exemplo da nova forma de namoro que se estabelecia entre os mais abastados. Nesse trecho do conto, a narrativa enfeixa uma série de pormenores supérfluos que não cumprem função determinante no esquema geral da alegoria armada pelo conto e faz uso de recursos particularizadores e localizados: nomeia o autor do livro que a personagem lê (Henri Ardel), descreve a roupa da moça (“vestido do Camilo, verde, grudado à pele”), indica o endereço da casa (Rua da Liberdade 259-C), dá a

marca do carro de Adriano (“Lancia Lambda, vermelhinho, resplandecente”) e aponta a seqüência do itinerário do namorador (“Tocou para a Avenida Paulista”).¹⁷

Dentro do panorama alegórico, tais símbolos¹⁸ matizam o quadro ideológico, conferindo força e vivacidade ao texto, mas também desviam a atenção do cerne temático da narrativa, num procedimento recorrente nos textos do livro. A verossimilhança que tais detalhes conferem ao texto, em vez de abalar o caráter típico dos personagens, fortalecem ainda mais o recurso alegórico a que estão submetidos todos, tanto italianos como brasileiros descendentes de portugueses.

Essa ambivalência entre a alegoria que fixa os personagens em seus papéis sociais e o desejo de individualidade, mobilidade e de ascensão que seduzem alguns dos protagonistas faz dos melhores contos do livro narrativas ao mesmo tempo tocantes, irônicas e complexas. É o caso de contos como “Gaetaninho”, “A sociedade” e “Armazém Progresso de São Paulo”. Tais contos excedem as intenções manifestas do próprio autor (ou daquela “Redação” que assina o “Artigo de Fundo”) e sugerem uma leitura imprevista de sua ficção. Vejamos, como exemplo, o conto mais conhecido do autor: “Gaetaninho”.

Trânsito, sonho e sedução na metrópole

No primeiro conto de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, “Gaetaninho”, o protagonista é um menino que mora na rua do Oriente, no Brás. O início do texto nos coloca, de chofre, dentro da ação narrativa:

— Chi, Gaetaninho, como é bom!

Gaetaninho ficou banzando bem no meio da rua. O Ford quase o derrubou e ele não viu o Ford. O carroceiro disse um palavrão e ele não ouviu o palavrão.

— Eh! Gaetaninho! Vem pra dentro.

Grito materno sim: até filho surdo escuta. Virou o rosto tão feio de sardento, viu a mãe e viu o chinelo.

— Subito!¹⁹

¹⁷ Esses detalhes, “excessivos” e “inúteis” para o andamento da trama, conferem verossimilhança e singularidade ao conto, no que talvez se possa ver a forma moderna do realismo cujo procedimento e recurso Barthes chamou de “efeito de real”. Roland Barthes, “O efeito de real”, in: *Literatura e realidade (que é o realismo)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.

¹⁸ Seguimos aqui a distinção clara entre alegoria e símbolo feita por Lukács. Ver “Alegoria y símbolo”, in *Estética*, IV. Barcelona, Grijalbo, 1967, e “Narrar ou descrever”, in: *Ensaio de literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

¹⁹ Antônio de Alcântara Machado, *BBBF*, organização de Cecília de Lara, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1983, p. 23. Essa é a edição do livro que tomamos como

O menino fica “banzando”, perdido, no meio da rua, sem ouvir o automóvel, que quase o atropela, sem escutar o palavrão do carroceiro. Gaetaninho comporta-se de maneira meio destrambelhada, como uma criança arteira alheada do que acontece à sua volta. A mãe do menino, de chinelo na mão, o chama para dentro de casa. A tensão inicial que a narrativa propõe é a da oposição entre os dois universos — a rua e a casa —, marcados pelo perigo e pela desarrumação de um, o espaço público, e a ordem e o acolhimento de outro, o privado, representado pela figura materna, familiar, autoritária e protetora. A frase inicial do conto é uma fala que não se sabe ao certo de onde vem, mas supõe-se que seja de algum passante que conhece o menino e delicia-se com a liberdade de Gaetaninho no meio da rua. A segunda frase é do narrador — em terceira pessoa, destacado da ação —, que assume posição de amplo trânsito no meio que descreve: destaca uma voz perdida de rua, acompanha os passos do menino; registra e comenta o grito da mãe; aproxima-se do menino, de modo a captar-lhe o rosto, em close, para depois acompanhar-lhe o olhar que se alterna entre a mãe e o chinelo.

A sucessão de ações é acelerada e as frases são curtas e de forte acento oral, como demonstram as repetições de palavras — “Ford” e “palavrão” —, e dos verbos “ver” e “ouvir”, flexionados na mesma declinação de tempo, fazendo eco. As orações se ligam umas às outras sem subordinação sintática. Ao contrário, as ações se atropelam em coordenação, ajuntando-se umas às outras. O procedimento faz com que o leitor seja impelido a não se deter especialmente em nenhuma das frases, que se projetam e se sucedem, com variação de personagens e pontos de vista. A desordem da rua é reproduzida na desarrumação narrativa: a fala contamina o registro do narrador e acelera o ritmo temporal da ação, que avança de forma coordenada, num processo de junção e acumulação de situações. O efeito é um tanto estonteante, o que parece ser procedimento adequado ao contexto de rapidez e surpresa causadas pelas transformações urbanas, mas que dificulta a apreensão do conjunto, tarefa que só se realiza em uma leitura paciente e reiterativa.

A hierarquia tênue entre os elementos da composição corrobora a impressão de que, no ambiente em que a ação se desenvolve, há trânsito livre entre público e privado, com possibilidade de contaminação de ambos, um pelo outro. O menino está na rua, mas ao alcance do grito materno, o que sugere que o espaço da casa está estabelecido, mas aberto e penetrável. “Vem pra dentro”, diz a mãe, provavelmente instalada na soleira da porta de casa ou em seu interior. A conduta do narrador vem confirmar a sugestão de

referência para a análise dos contos, corrigindo apenas a grafia de certas palavras, quando

passagem livre entre os dois universos. O conto segue e a ação narrativa agora acompanha os passos do menino junto à casa.

Foi-se chegando devagarinho, devagarinho. Fazendo beicinho. Estudando o terreno. Diante da mãe e do chinelo parou. Balançou o corpo. Recurso de campeão de futebol. Fingiu tomar a direita. Mas deu meia-volta instantânea e varou pela esquerda porta adentro. Eta salame de mestre!

Até aqui temos uma descrição de um evento urbano trivial — ainda que delicado, dado o perigo que a coexistência criança/automóvel denota. O nome do personagem, Gaetaninho, e a palavra italiana *subito*, empregada pela mãe do menino, indicam que se trata do cotidiano de algum bairro de presença italiana, mas cujo vocabulário revela que a comunidade já está aclimatada ao contexto brasileiro, como demonstra a alternância das duas línguas nas falas da mãe e o hibridismo do nome do menino: Gaetano, nome italiano, modificado com o diminutivo característico da língua portuguesa. Diminutivo aliás, largamente empregado pelo narrador, como se nota nesse trecho do conto: o menino se chega “devagarinho”, fazendo “beicinho”. Gaetaninho, então, dá um drible de campeão de futebol na mãe, para regozijo do narrador, que comemora: “Eta salame de mestre!”. O ritmo da narrativa continua acelerado — efeito causado pelas frases curtas e pela pontuação econômica, que produzem um andamento ao mesmo trepidante e envolvente. Mas opera-se uma espécie de identificação afetiva entre narrador e protagonista, como se o narrador estivesse também enfeitado pela molecagem do menino.

O começo de “Gaetaninho” dá mostras das principais características do narrador de Alcântara Machado: objetivo e distanciado, mas também afetivo e próximo do personagem principal, a quem dispensa tratamento particular, de destaque, atenção e envolvimento.

O universo do conto então se amplia. A edição fac-similar de *BBBF* registra um espaço em branco entre o bloco de texto anterior e aquele que virá, o que evidencia um corte mais acentuado, sugerindo eclipse de tempo ou espaço. A mudança, como se percebe, é da abrangência do universo da ação, agora não apenas circunscrita a uma casa e suas cercanias, mas a toda uma rua de São Paulo: “Ali na Rua Oriente a ralé quando muito andava de bonde. De automóvel ou carro só mesmo em dia de enterro. De enterro ou de casamento. Por isso mesmo o sonho de Gaetaninho era de realização muito difícil. Um sonho”.

isso não acarrete prejuízo semântico. As citações de *BBBF* referem-se a essa edição.

A nova configuração da metrópole é não apenas espacial, mas também social, como não poderai deixar de ser. Indica-se onde a cena anterior havia transcorrido — na rua Oriente, Brás, um dos bairros que dá título ao livro —, mas também especifica-se a classe social sobre a qual se fala: a “ralé”.²⁰ O narrador amplia o foco e se distancia de seu objeto para conferir uma visão panorâmica e contextualizadora da situação narrada. O termo “ralé”, que usa para se referir aos moradores da rua Oriente, é pouco lisonjeiro e expõe a postura distante, desabusada, e talvez galhofeira, com que o narrador trata seus personagens.

Decisivo, porém, é entender o movimento que o conto constrói. A questão central é exposta logo após a constatação — colocada no tabuleiro da ficção de maneira muito natural, sem ênfase — de que naquela rua do Brás a “ralé” andava mesmo era a pé, quando muito de ônibus, e que o luxo do carro e do automóvel estava reservado para momentos especiais, como, por exemplo, um enterro. E também um casamento, como emenda o narrador em seguida, de maneira, talvez, a amenizar a gravidade da constatação anterior, a de que, para a “ralé”, luxo e morte caminham lado a lado.

Pois bem, nesse ambiente social, em que extravagância e perda, realização e tragédia dão os braços, um menino tem um sonho.

Gaetaninho tem um sonho “de realização muito difícil”: o de andar de carro pela cidade.²¹ Ele reconhece que o seu desejo está necessariamente relacionado a um fato excepcional para o universo em que vive, mas não de todo impossível. Um de seus colegas, o Beppino, naquela tarde realizara o passeio que tanto Gaetaninho almejava.

O Beppino por exemplo. O Beppino naquela tarde atravessara de carro a cidade. Mas como? Atrás da tia Peronetta que se mudava para o Araçá. Assim também não era vantagem. Mas se era o único meio? Paciência.

O procedimento construtivo do narrador segue com as mesmas características: ritmo acelerado, pontuação rarefeita, frases abreviadas e nominais. Agora, porém, a relação entre ele e o protagonista muda de figura, com acentuação da empatia. No extrato citado acima, narrador e personagem estão identificados, como se percebe pela construção intimista, que vasculha os pensamentos do personagem, em discurso indireto livre. As duas

²⁰ Além do significado corrente do termo, que indica o conjunto de indivíduos de baixa classe social, o dicionário Houaiss registra a seguinte acepção para a palavra ralé: “animal habitualmente preado por aves de rapina”.

perguntas que se intercalam às orações afirmativas (“Mas como?” e “Mas se era o único meio?”) baralham as identidades. O narrador ecoa os pensamentos de Gaetaninho, fazendo-os assumir o primeiro plano. Há ganho de identificação para o leitor, que se sente irmanado, simultaneamente, às duas instâncias literárias, até então bem distintas. Se no trecho imediatamente anterior, o narrador ainda se referia ao protagonista na terceira pessoa — “Por isso mesmo o sonho de Gaetaninho era de realização muito difícil” —, agora ambos se confundem, e a narrativa prepara, por meio da sondagem das conjecturas de Gaetaninho, a exposição do sonho do menino, que virá a seguir.

O menino Beppino (colega de Gaetaninho no jogo de futebol de rua), atravessara a cidade de carro, acompanhando o cortejo fúnebre da tia Peronetta, que “se mudava para o Araçá”. De forma bastante sutil, já que narrador e personagem estão sobrepostos e o tom objetivo da narrativa se mantém, o conto volta a apresentar a oposição entre os universos da casa e da rua, como indica o verbo “mudar-se”, utilizado, de forma ambígua, para indicar que a tia morrerá e fora sepultada no cemitério do Araçá. A nova “casa” da tia Peronetta é o cemitério, e graças a esse acontecimento funesto, o Beppino pôde desfilas pelas ruas da cidade, deixando o bairro da “ralé” para passear pela cidade.

O conto apresenta afinal o sonho do protagonista. O narrador entra definitivamente no espaço privado e descreve o menino deitado, com “a cabeça embaixo do travesseiro”, pronto para pegar no sono. Eis o sonho: durante o enterro da tia Filomena, Gaetaninho vai na boleia do carro — ao lado do cocheiro —, admirado pela multidão, pois ia vestido à marinheira, com ligas pretas segurando as meias e um “gorro branco onde se lia: **Encouraçado São Paulo**”²²; no carro, puxado por “quatro cavalos pretos empenachados”, iam o pai, o padrinho seu Salomone e os dois irmãos mais velhos, um dos quais, pelo menos, era operário, como indica a observação do narrador a respeito da “palhetinha” que Gaetaninho usava (o chapéu de palha, “o irmão lhe trouxera da fábrica”); o menino quer empunhar o chicote, mas o cocheiro não permite; contrariado, Gaetaninho vai berrar em protesto, mas o canto gritado da tia Filomena — a mesma que, morta, figurara no sonho do menino —, acorda o protagonista. Gaetaninho fica

²¹ Como indica o glossário elaborado para a edição fac-similar do livro, “carro” era então termo “usado para designar veículo puxado por cavalos. ‘Automóvel’ era a palavra aplicada em lugar do ‘carro’, na acepção atual”. *BBBF*, p.83.

²² O grifo, em negrito, é do autor e está reproduzido na edição fac-similar.

desapontado e, depois, quase chora de ódio. Na família, há escândalo e diversão ao saberem do conteúdo do sonho do menino.

As reações familiares têm um quê de comédia de pastelão (tia Filomena se escandaliza, os mais jovens decidem jogar no bicho), o que desvia o foco da questão central do conto, que é a da aspiração do menino em deixar o bairro em que mora e desfilas pela cidade no carro puxado por cavalos enfeitados, bem-vestido e admirado pela multidão que acompanha o enterro.

Depois de mais um salto, com espaço intercalado entre dois blocos de texto, a narrativa caminha para o desfecho. A cena acontece de novo na rua, onde os meninos jogam bola. O narrador apresenta a situação de forma drástica: “O jogo na calçada parecia de vida ou morte. Muito embora Gaetaninho não estava ligando”. O narrador descreve os lances do jogo na calçada e, a certa altura, a bola de meia com que os meninos brincam vai parar no meio da rua. Gaetaninho vai atrás da bolinha e é atropelado por um bonde. A morte do menino é descrita de forma abrupta: “Gaetaninho saiu correndo. Antes de alcançar a bola um bonde o pegou. Pegou e matou. No bonde vinha o pai do Gaetaninho”.

Gaetaninho sonha em vestir a roupinha de marinheiro com o gorro do “Encouraçado São Paulo” e passear de carro pela cidade, ostentando a sua galhardia de menino sonhador e ambicioso, como sugere a inscrição de seu gorrinho, que lhe confere *status* de integrante, digamos, da “esquadra” da cidade. A imagem do gorro pode ser entendida como metáfora para um possível desejo de integração do personagem à sociedade paulistana, desejo esse que o conto, porém, não enfatiza, mas permite inferir dado o tema da narrativa: aquele da movimentação pela cidade e sua temática correlata, a da mobilidade social. A idade do protagonista, incerta mas reduzida, contribui para diminuir o peso do quadro socioeconômico descrito. Gaetaninho sonha em se tornar um menino paulistano bem-composto e admirado. O destino, porém, lhe reserva um triste fim: banzando no meio da rua — como no começo do conto — atrás da bolinha de meia, o menino é atropelado e morre. É um de seus colegas que, mais uma vez, protagoniza seu sonho irrealizado:

Às dezesseis horas do dia seguinte saiu um enterro da rua do Oriente e Gaetaninho não ia na boléia de nenhum dos carros do acompanhamento. Ia no da frente dentro de um caixão fechado com flores pobres por cima. Vestia a roupa marinheira, tinha as ligas, mas não levava a palhetinha.

Quem na boléia de um dos carros do cortejo mirim exibia soberbo terno vermelho que feria a vista da gente era o Beppino.

O conto seria apenas tocante, como o é, não fossem a crueza e a complexidade tanto do tema como do dispositivo narrativo que lhe dá forma. A morte de um menino pobre, atropelado pelo bonde onde vinha o seu pai — talvez voltando do trabalho, possivelmente da fábrica — e o enterro em que o garoto vai num “caixão fechado com flores pobres por cima” são cenas dramáticas; a maneira com que o narrador estrutura a história, porém, confere pouca emotividade ao relato. Não há menção às reações do pai e da mãe do menino, tampouco de seus irmãos, à morte de Gaetaninho. O narrador registra apenas que “a vizinhança limpou com benzina suas roupas domingueiras”. O foco recai mais uma vez sobre a cerimônia fúnebre, para a qual os moradores da rua do Oriente preparam seus melhores trajes.

As numerosas alterações de ponto de vista, traduzidas na grande mobilidade visual com que o narrador descreve os acontecimentos e na profusão de personagens que aparecem ao longo do conto, produzem uma narrativa vertiginosa e fragmentada, em que o ritmo acelerado das frases, a pontuação rarefeita e o tom humorístico de comédia de costumes desviam a atenção da estrutura social fraturada que dá suporte à história.

As oposições que o conto enseja não são poucas: àquela primeira oposição entre espaço público e privado, pouco rígida, somam-se outras, também permeáveis, como a que se estabelece entre o bairro proletário e a cidade, como também aquelas entre inconsciente/desejo e objetividade factual/realidade cotidiana, sempre com funcionamento dinâmico de interação e permutabilidade, mas com tendência de prejuízo para o pólo em que se situam os moradores pobres. Em “Gaetaninho”, o espaço público e coletivo, a rua, é violento e desordenado, tanto do ponto de vista objetivo, devido ao perigo que o tráfego de automóveis e bondes representa, como do ponto de vista das relações sociais, pautadas pela desigualdade. O espaço privado, onde deveria reinar a proteção e a suspensão das exigências imediatas, é contaminado pela lógica oposta, a ponto de invadir o inconsciente — o sonho do Gaetaninho — e o convívio familiar, como se depreende da decisão dos irmãos do menino em apostar no jogo do bicho a partir da imagem do sonho. Da mesma forma, sonho e desejo terminam frustrados — atropelados como o menino.

O número de mortes no universo da pobreza é elevado, mas os óbitos não têm as suas causas evidenciadas — a não ser o de Gaetaninho —, o que revela uma despersonalização dos despossuídos, uma economia da morte entre os habitantes humildes que retira a possibilidade de sentido que o fim da vida proporciona a existências que, marcadas pelo desejo de ascensão social, não se cumprem com dignidade.

Antes do final, o narrador empreende mais uma vez um movimento de aproximação com o protagonista, ao dizer que o caixão fechado levava “flores pobres por cima” e que o menino vestia a mesma roupa do sonho, faltando-lhe apenas a “palhetinha”. A descrição é terna, acentuada pela delicadeza com que o narrador registra o enfeite humilde do caixão e nota a ausência do chapéu de palha que compusera o sonho. Nas linhas finais do texto, porém, o narrador volta a abandonar o protagonista para dar destaque ao “soberbo terno vermelho” do amigo Beppino. Por algum tempo, enquanto o narrador se ocupa em descrever o Gaetaninho morto, o leitor se sente mais uma vez irmanado à criança que sonha com um passeio imponente e é atropelada pela modernização da cidade. O dispositivo narrativo já descrito, no entanto, avança mais uma vez para acompanhar agora outro personagem, aquele que assume a posição sonhada pelo protagonista, com quem o leitor, porém, não se identifica.

A fatalidade da constatação de que na cidade que se industrializa os moradores de um bairro operário como o Brás estão submetidos a uma estrutura social pautada pela desigualdade, pouco maleável e devassada, mas que ainda reserva espaço para sonhos de reversão do quadro de exploração e melhoria da situação socioeconômica, constatação essa aliada ao tom ameno e à estrutura fragmentada que o narrador imprime ao conto, resulta num efeito inusitado e difícil de definir, que não se encerra apenas em “Gaetaninho”, mas se repete em outras narrativas do livro, como “Carmela”, “O monstro de rodas”, “Corinthians (2) vs. Palestra (1)” e “Lisetta”.

Por sua vez, o cotejo com as ideias expressas no “Artigo de Fundo” torna-se bastante intrigante, porque contraditório. Na primeira narrativa do livro, o tom empolado e cerimonioso do prefácio desapareceu, em favor de um narrativa seca e elétrica, assim como a aposta simples e triunfalista na bem-aventurança dos “novos mamalucos” foi substituída por um acontecimento grave e fatal a um desses mesmos mestiços a quem se pretende celebrar. O menino Gaetaninho é um dos “intalianinhos” que o autor cita nominalmente no “Artigo de Fundo” e, no entanto, como mostra de forma violenta o conto, o personagem não figura “entre os que impulsionam e nobilitam neste momento a vida espiritual e material de São Paulo”, como registra o prefácio a respeito dos ítalo-brasileiros que o autor quer homenagear.

Mando, favor, golpe, desigualdade e relações cordiais

Vejamos então como as contradições continuam a aparecer nos contos do livro, mostrando como mobilidade social e melhoria de vida se expressam em desejos de

difícil realização, senão por meio de procedimentos questionáveis, insidiosos e informais, numa dinâmica social que a escrita irônica e ilusionista do autor sabe manipular bem e manter atrás de uma fachada de respeitabilidade e esforço genuíno.

Outro dos melhores textos do volume, “O monstro de rodas”, parece uma narrativa complementar a “Gaetaninho”. A história narrada no primeiro começa no ponto em que termina o segundo: durante o velório de uma criança atropelada por um automóvel na Barra Funda. O texto descreve o movimento em volta do caixão, apresenta pessoas que discutem a melhor hora para o enterro e descreve o desespero de dona Nunzia, provavelmente a mãe da criança morta. Na segunda cena do texto, um grupo comenta a repercussão do atropelamento na imprensa, especialmente no *Fanfulla* (o diário da comunidade italiana), e os desdobramentos jurídicos do caso. Um menino de nome Pepino comenta que a imprensa provavelmente irá “cascar o almofadinha”.

O mulato Tibúrcio, porém, não se ilude com a imprensa nem com a imputabilidade do motorista. Diz ele:

— Chi, Pepino! Você ainda é muito criança. Tu é ingênuo, rapaz. Não conhece a podridão da nossa imprensa. Que o quê, meu nego. Filho de rico manda nesta terra que nem a Light. Pode matar sem medo. É ou não é, seu Zamponi?

A descrição maledicente e desacorçoada é uma denúncia e tanto. Ele diz que, na sociedade em que vivem, a imprensa é podre e os filhos dos ricos situam-se acima da lei. Em outras palavras, para os filhos da classe dominante não vigora a igualdade da legislação, mas o regime do mando: “Filho de rico manda nesta terra [...]”. Nessa situação fortemente estabelecida, imprensa e classes dominantes coadunam-se de forma a favorecer a si próprias, escorando-se uma na outra. Quem também manda nesta terra, além dos filhos dos ricos, é a Light, a empresa anglo-canadense The São Paulo Tramway Light and Power Co., que controlava os serviços de transporte, energia e telefonia, que deveriam estar a cargo não de uma instituição privada, mas do poder público.

O conto aponta para uma situação social de origem bastante conhecida, descrita por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*. Nessa breve passagem de um dos contos menos conhecidos de *BBBF*, a São Paulo da década de 1920 ainda apresenta traços da sociedade brasileira informados pela herança rural e patriarcal: os favorecimentos regidos por laços de sangue e de afeto, a sobrevalorização dos vínculos familiares,

prevalência de interesses privados em assuntos públicos, interpretação e aplicação personalista da lei.²³

No entanto, a construção do texto não leva adiante o tema do mandonismo, da execução cordial da lei e da confusão entre público e privado. Tibúrcio termina a sua fala com um pedido de cumplicidade ao amigo Américo Zamponi. O italiano, dono do Salão Palestra Itália, responde com um palavrão, uma cusparada, um gole de cerveja, outro palavrão, mais um cuspe — tudo em sinal de aprovação. O exagero da passagem desvia a atenção da afirmação anterior e transfere o conto, mais uma vez, para a esfera da caricatura e da comédia de costumes, puxando o sentido do que se diz para o pólo da amenidade, ainda que a cusparada e o impropério possam ser vistos como manifestação de asco e protesto do italiano à situação de desmando da cidade.

O quadro social construído pela literatura do autor vai assumindo contornos mais definidos à medida que nos detemos nessas passagens sutis e aparentemente laterais. Apesar do procedimento literário que não estabelece hierarquia nítida entre acontecimento de crônica urbana e quadro social, apesar da evolução descontínua das ações e do encadeamento incessante de situações narradas, apesar da dicção objetivista e pouco reflexiva, a representação social de fundo vai se desenhando.

Um dos contos do livro apresenta uma conjugação de favorecimento e arbítrio persistente na sociedade brasileira, que a urbanização e a industrialização não foram capazes de elidir de todo. Essa mistura figura em “Armazém Progresso de São Paulo”, que descreve acontecimentos ligados a um estabelecimento comercial de propriedade de Natale Pienotto, localizado no Bexiga. O armazém, informa o narrador, começara modesto, com apenas uma porta de um dos lados da rua da Abolição. Depois, mudou de lado na rua e já contava com quatro portas, tudo graças ao trabalho do proprietário, que “não despregava do balcão de madrugada a madrugada”. Dona Bianca, mulher do Natale, “suando firme na cozinha e no *bocô*”, lamentava a alta cobrança de impostos, o que certamente prejudicava a expansão ainda maior dos negócios da família.

O conto, porém, não narra o êxito do trabalho dos Pienotto, como se poderia esperar pelas palavras iniciais do narrador, mas os lances de um golpe arquitetado entre o Natale e o mulato José Espiridião, funcionário da Comissão do Abastecimento. Comerciante e funcionário público se unem para se antecipar ao aumento do preço da cebola, que andava a preços módicos, mas que em breve teria seu custo aumentado

²³ Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, *op. cit.*. Ver especialmente os capítulos 5, 6 e

vertiginosamente por conta da colheita magra. A informação era do Espiridião, que a passa ao dono do armazém em troca de uma comissão nos lucros obtidos com a venda na alta, depois que o Natale arrematasse o estoque de cebolas de um colega português que andava à beira da falência.

O diálogo travado entre os dois golpistas é cristalino:

— Mais um copo, seu doutor.

José Espiridião aceitava o título e a cerveja.

— Pois é como estou lhe contando, seu Natale. A tabela vai subir porque a colheita foi fracota como o diabo. Ai, ai! Coitado de quem é pobre.

Natale abriu outra Antártica.

— Cebola até o fim do mês está valendo três vezes mais. Não demora muito temos cebola aí a cinco mil réis o quilo ou mais. Olhe aqui, amigo Natale: trate de bancar o açambarcador. Não seja besta. O pessoal da alta que hoje cospe na cabeça do povo enriqueceu assim mesmo. Igualzinho. Natale já sabia disso.

— Se o doutor me promete ficar quieto — compreende? — e o negócio dá certo o doutor leva também as suas vantagens...

Espiridião já sabia disso.

O acordo se estabelece sem grandes empecilhos: corrupto e corrompedor falam a mesma língua. Natale já sabia que “o pessoal da alta” subira por meio de favorecimentos e golpes semelhantes. Espiridião também já sabia que era só jogar a isca para levar também “as suas vantagens”.

O representante do Estado, corrupto, e o representante do mercado, aquele que coage o Estado em seu favor, coadunam-se, com prejuízo, claro, do bem comum, mas também daquele não privilegiado pelo esquema de favorecimento. No caso, sai perdendo o concorrente, o dono da Confeitaria Paiva Couceiro, que “tinha um colosso de cebolas galegas empitado na confeitaria”, e de quem o Natale era credor. De novo, o que se passa é, sim, o triunfo do italiano, mas segundo uma lógica bastante brasileira, aquela do favor, da corrupção e da prevalência da lógica da vantagem privada sobre o interesse público. Ao final do conto, dona Bianca, esposa do Natale, pode dar vazão às suas aspirações de ascensão social: sonha com um palacete na Avenida Paulista.

Metrópole de fachada

A representação que o livro faz da sociedade mostra-se complexa. Como ficamos então? É preciso aceitar a dúvida em relação ao tom do prefácio do livro, pé-atrás crítico que nos leva a questionar sua positividade do. A hipótese da negatividade do “Artigo

7, respectivamente “O homem cordial”, “Novos tempos” e “Nossa revolução”.

de Fundo”, lido como uma blague, permite entender que os contos operam numa frequência contraditória em relação ao programa de intenções do próprio autor.

Ficamos então com as duas interpretações conjugadas, tanto aquela que entende o livro como expressão de uma prosa inovadora — acelerada, instável e cortante —, em consonância com as experimentações modernistas e com as transformações pelas quais passava então a cidade, mas também ficamos *também* com a leitura que entende o retrato caricatural empreendido por essa mesma ficção como expressão da dissonância entre, de um lado, valores burgueses modernos como igualdade, razão, mérito e ética do trabalho e, de outro, a persistência de mecanismos arcaicos como o mando, o arbítrio, o favor, a desigualdade e a contaminação entre interesses públicos e privados.

Assim, o advento da “prosa de gilete” de Alcântara parece motivado pelo momento histórico-social (a Paulicéia desvairada, a metrópole vertiginosa dos anos vinte) e pelos impulsos criativos e artísticos experimentados pelo autor e aos quais ele estava submetido (a adesão às veredas estéticas abertas pelo movimento modernista). No entanto, os contos de Alcântara Machado retratam uma sociedade que, ao lado de sua nova feição metropolitana, repõe questões e funcionamentos arcaicos, próprios da estrutura patriarcal e personalista herdada da formação colonial brasileira.

Os contos encenam acontecimentos de crônica urbana cujo caráter noticioso não é, como enganosamente pretende sustentar o prefácio, desabrido. A notícia de *BBBF* não é a das fornadas mamalucas, mas a da nova configuração urbana, que não elimina as contradições da formação histórica brasileira mas, ao contrário, *acomoda* ideário liberal burguês, estrutura patriarcal e mecanismos de sociabilidade cordial.

O procedimento literário de Alcântara é o de trazer a primeiro plano de suas narrativas o cotidiano dos ítalo-paulistanos, descrito de maneira veloz, simpática e espalhafatosa, deixando em segundo plano — sem, no entanto, escondê-la — a ferocidade das transformações pelas quais a cidade passava e a persistência de velhos mecanismos de acomodação social. Nesse procedimento, o humor e a objetividade jornalística desempenham papel decisivo: desviam a atenção do leitor do tema central do livro — a competição feroz e a ansiedade de prosperidade material, intensas dada as transformações urbanas mas também devido à estrutura desigual da sociedade brasileira —, imprimindo um ritmo acelerado e instável que expõe e retira de cena sucessivamente os elementos que definem a situação sociopolítica da São Paulo da época.

O resultado é desconcertante: fatos casuais do cotidiano são narrados com naturalidade e amenidade, por meio de uma ironia travestida de humor serelep, mas que se

bem examinada, é demolidora para com todos os personagens em cena, como se o narrador se deliciassem num riso galhofeiro e terrível. Essa operação literária complexa expõe, em acontecimentos do dia a dia, uma situação estrutural de graves implicações, que persiste apesar da passagem da estrutura patriarcal escravista para a sociedade de classes. Para tanto, o universo dos ítalo-brasileiros — que vai dos proletários aos donos do capital — é privilegiado, pois nele se expressa o curto-circuito entre os dois mundos, aquele da antiga sociedade agrária e escravocrata e o da nova ordem urbana fundada no trabalho livre e assalariado. O imigrante italiano e seus descendentes são os atores sociais e os personagens que *corporificam* e *integram* essas duas realidades, tendo acompanhado a trajetória que o sistema econômico brasileiro engendrou da fazenda à cidade e do sistema de colonato ao regime do salário.

Nos contos do livro, os limites entre os espaços público e privado são instáveis. Isso se dá tanto num nível bastante concreto, entre a casa e a rua — em “Gaetaninho”, por exemplo —, como no nível abstrato das relações de poder, em que instância política, empreendimento econômico exploratório e golpes de especulação aproximam-se, com vantagens para os mais favorecidos e prejuízo para os mais pobres — em contos como “Armazém Progresso de São Paulo” —, num sistema violentamente espoliador.

A notícia é que os *italianinhos* adaptaram-se não só ao sistema laborioso e empreendedor, mas também ao acomodamento local das relações cordiais, da permeabilidade entre interesse público e negócio privado, dos mecanismos de corrupção, apadrinhamento e favor. Num tempo de transformação, vertigem e velocidade, a cidade modernista se renovava preservando velhas instituições nacionais.

A dissonância é similar à que informa a literatura de Machado de Assis e de Oswald de Andrade. A particularidade do autor de *BBBF* parece ser a objetividade radical que imprime à sua ficção, aliada a um prefácio traiçoeiro, pouco confiável pois assinado de forma indeterminada por “A Redação”. As narrativas, por seu turno, são também escorregadias, informadas por um humor imprevisível, irônico e demolidor, pela oscilação constante de ponto de vista, procedimentos formais que ao mesmo tempo figuram e desfocam a desarrumação e a desigualdade social da São Paulo da época. A tipificação de certos caracteres sugere sátira e caricatura, mas também reserva espaço para entrever a brutal violência racial e de classe dessa sociedade.

Uma imagem do próprio autor talvez permita dizer que as notícias que ele nos oferta têm de ser entrevistas para além das aparências. Trecho inicial do “Artigo de

Fundo”: “Assim como quem nasce homem de bem deve ter a frente ativa, quem nasce jornal deve ter Artigo de Fundo. A fachada explica o resto”.

Por detrás da propalada *objetividade* e da feição de *fachada* da metrópole que se moderniza, os contos de Alcântara Machado riem da permanência do Brasil arcaico numa cidade desigual e dissimulada.

Bibliografia

Do autor

MACHADO, António de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*, edição fac-similar, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1983.

_____ *Brás, Bexiga e Barra Funda*, Imago, Rio de Janeiro, 1997.

_____ *Novelas paulistanas*. São Paulo, Edusp/Itatiaia, 1994.

_____ *Prosa preparatória & Cavaquinho e saxofone*, organização de Cecília de Lara, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/Instituto Nacional do Livro, 1983.

_____ *Pathé Baby*, edição fac-similar, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1982.

_____ *Cavaquinho e saxofone (solos) 1926-1935*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1940.

Outras referências

ALVIM, Zuleika M. F., *Brava gente! Os italianos em São Paulo*, Brasiliense, 1986.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*, edição crítica de Diléa Zanotto Manfio, Belo Horizonte, Vila Rica, 1993.

_____ *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, 26^a edição, Belo Horizonte, Vila Rica Edições Reunidas, 1990.

_____ *Contos de Belazarte*, 8^a edição, Belo Horizonte, Vila Rica, 1992.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*, 5^a edição, São Paulo, Globo, 2000.

_____ *Memórias sentimentais de João Miramar*, 7^a edição, São Paulo, editora Globo, 1995.

ANTUNES, Benedito. *Juó Bananére: As cartas d'Abax'o Piques*, São Paulo, Editora Fundação da Unesp, 1998.

BARTHES, Roland. “O efeito de real”, in *Literatna e realidade (que é o realismo)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.

BOSI, Alfredo. “Moderno e modernista na literatura brasileira”, in *Céu, inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica*, São Paulo, Ática, 1988.

- CARELLI, Mario. *Carcamano e comendadores. Os italianos de São Paulo, da realidade à ficção, 1919-1930*. São Paulo, Ática, 1985.
- CHALMERS, Vera Maria. “Virado à paulista”, in: *Os pobres na literatura brasileira*, org. de Roberto Schwarz, São Paulo, Brasiliense, 1983,
- GRIECO, Agripino. *Em memória de Antônio de Alcântara Machado*, São Paulo, Elvino Pocaí, 1936.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 26^a edição, 2000.
- LARA, Cecília de. (org.). *Pressão afetiva e aquecimento intelectual, cartas de Antônio de Alcântara Machado a Prudente de Moraes, neto*, S.Paulo, Giordano/Lemos Editorial, 1997.
- _____. *Antônio de Alcântara Machado: experimentação modernista em prosa*, Tese de Livre Docência, São Paulo, FFLCH-USP, 1981.
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*, 2^a edição, São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1969.
- LÚKACS, Georg. *Teoria do romance*, trad. de José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo, Ed. 34/Duas Cidades, 2000.
- _____. “Alegoría y símbolo”, in *Estética, IV*. Barcelona, Grijalbo, 1967.
- _____. “Narrar ou descrever”, in *Ensaio de literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- MACHADO, Luís Toledo. *Antônio de Alcântara Machado e o modernismo*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1970.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*, Edusp, São Paulo, 1993.
- PIGNATARI, Decio. “Sabiá sem palmeiras”, in *Brás, Bexiga e Barra Funda*, São Paulo, Imago, 1997.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- ROLNIK, Raquel. *Folha Explica São Paulo*, coleção, São Paulo, Publifolha, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo. Machado de Assis*, Duas Cidades/Ed. 34, 4^a edição, 2000.
- _____. *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades/Ed. 34, 2000.
- _____. *Seqüências brasileiras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- _____. (org.). *Os pobres na literatura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- _____. *A sereia e o desconfiado*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole – São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

_____ “São Paulo – Laboratório cultural interdito”, in *Pindorama Revisitada*, São Paulo, Fundação Peirópolis, 2000.

Bruno Zeni é doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Tem pós-doutorado em literatura brasileira pela mesma instituição. É pesquisador do grupo Exodus, do Instituto de Estudos Literários da Universidade de Campinas e professor de Criação Literária no Instituto Vera Cruz. É autor de *Sinuca de malandro: Ficção e autobiografia em João Antônio* (Edusp, 2016).