



Fachada, sinuca e afasia

Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi.
São Paulo, ficção no século XX

Bruno Gonçalves Zeni

Série: Produção Acadêmica Premiada

Fachada, sinuca e afasia

Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi.

São Paulo, ficção no século XX

Bruno Gonçalves Zeni

Série: Produção Acadêmica Premiada

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITORA: Profa. Dra. Suely Vilela

VICE-REITOR: Prof. Dr. Franco Maria Lajolo

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DIRETOR: Prof. Dr. Gabriel Cohn

VICE-DIRETORA: Profa. Dra. Sandra Margarida Nitrini

SERVIÇO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Eliana Bento da Silva AmatuZZi Barros – MTb 35.814

Projeto Gráfico

Dorli Hiroko Yamaoka – MTb 35.815

Diagramação

Erbert A. Silva – MTb 35.870

COMISSÃO DE PUBLICAÇÃO ON-LINE

Presidente - Profa. Dra. Sandra Margarida Nitrini

Membros

DA - Profa. Dra. Rose Satiko Gitirana Hikiji

DF - Prof. Dr. Vladimir Safatle

DH - Profa. Mary Anne Junqueira (titular)

DH - Prof. Rafael de Bivar Marquese (suplente)

DL - Prof. Dr. Marcello Modesto dos Santos

DLCV - Prof. Dr. Waldemar Ferreira Netto

DLM - Profa. Dra. Roberta Barni

DLO - Prof. Dr. Paulo Daniel Elias Farah

DS - Profa. Dra. Márcia Lima

DTLLC - Prof. Dr. Marcus Mazzari

STI - Maurício Pereira Nunes

SCS - Dorli Hiroko Yamaoka

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Z54 Zeni, Bruno Gonçalves

Fachada, sinuca e afasia : Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi. São Paulo, ficção no século XX / Bruno Gonçalves Zeni. - São Paulo : Serviço de Comunicação Social. FFLCH/USP, 2008
174 p. (Produção Acadêmica Premiada)

Originalmente apresentada como dissertação do autor (Mestrado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2004).

1. Machado, Alcântara, 1875-1941.
2. Antônio, João, 1937-.
3. Bonassi, Fernando, 1962-.
4. Literatura brasileira (Crítica e interpretação).
5. Literatura e sociedade (Século 20) - São Paulo. I. Título. II. Série.

ISBN 978-85-7506-147-3

21ª CDD 801.3

| | |
|-------------------------|----|
| Introdução | 09 |
|-------------------------|----|

Capítulo 01

Notícia de ontem numa metrópole de fachada

| | |
|--|----|
| Feição moderna e estruturas sociais arcaicas na São Paulo de <i>Brás, Bexiga e Barra Funda</i> ... | 23 |
| Uma nova gênese paulistana | 31 |
| A objetividade “jornalística”..... | 35 |
| O registro afetivo de Mário de Andrade - um parêntese | 39 |
| Desindividualização, alegoria e o fenômeno ítalo-brasileiro | 43 |
| Trânsito, sonho e sedução na metrópole .. | 47 |
| Mando, favor, desigualdade de classe e relações cordiais | 57 |
| Trabalho, exploração, golpe e apadrinhamento | 63 |
| Negros e mulatos entre o espelhamento, o preconceito e a sátira de fundo | 67 |

Capítulo 02

Comunhão na marginalidade

| | |
|--|-----|
| Malandragem, fraternidade e subsistência em <i>Malagueta, Perus e Bacanaço</i> | 75 |
| Destino nas próprias mãos - a busca por um lugar no mundo | 79 |
| Fraternidade e amizade, parceria e subsistência | 83 |
| Perambulações paralelas - o diálogo com Lima Barreto | 89 |
| A experiência do cárcere | 93 |
| Uma formação na malandragem | 97 |
| “Malandragem malandra” e fixação de um mundo que se desintegra | 103 |
| Rancor no decurso da História | 109 |
| A literatura como utopia: tempo e lugar de comunhão | 113 |

Capítulo 03

Permeabilidade e afasia

| | |
|---|-----|
| Apreensão da realidade e elaboração ficcional em <i>100 histórias colhidas na rua</i> | 119 |
| O olhar subjetivo | 123 |
| Desenraizamento e violência epidêmica | 127 |
| Miniaturização narrativa | 133 |
| Colagem literária | 137 |
| Ficção/não-ficção | 141 |

| | |
|--|-----|
| Afasia radial | 145 |
| Uma literatura permeável | 151 |
| Perspectivas e impasses de uma obra em curso | 153 |
| Conclusão | 159 |
| Bibliografia | 171 |

Resumo

O estudo analisa a representação ficcional da cidade de São Paulo no século XX em três momentos históricos distintos, a partir de uma análise que se detém em três obras literárias específicas: *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), de Alcântara Machado; *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), de João Antônio; e *100 histórias colhidas na rua* (1996), de Fernando Bonassi. Por meio de leituras que procuram compreender as relações entre literatura e sociedade, numa visada crítica tributária dos escritos de Antonio Candido, este trabalho pretende averiguar as mudanças pelas quais passou a cidade ao longo do século XX verificando as soluções formais que três de seus principais escritores de ficção adotaram para responder a essas transformações.

Palavras-chave

Literatura e sociedade; conto brasileiro contemporâneo; literatura, malandragem e marginalidade; narrativa e cidade; escritores paulistas.

Abstract

This dissertation analyzes the fictional description of the city of São Paulo in three particular moments of the 20th century through the examination of three specific works of fiction: *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), by Alcântara Machado; *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), by João Antônio; and *100 histórias colhidas na rua* (1996), by Fernando Bonassi. In a critical view based on Antonio Candido's theoretical works, these interpretations discuss how the different literary forms found by the authors to portray the city in fiction contribute to the understanding of the social and urban changes of São Paulo during the last century.

Keywords

Literature and society; contemporary Brazilian short stories; literature, tricksters and outcasts; urban narratives; writers from São Paulo.

Introdução

“[...] a norma afrontada vale deveras (sob pena de o atritamento buscado não se produzir), e não deixa contudo de ser a regra dos tolos. Postos em situação, como reagimos? entramos para a escola de baixeza deste movimento, ou nos distanciamos dele, e o transformamos num conteúdo cujo contexto cabe a nós construir?”

Com perfil realçado mas enigmático, à maneira de Baudelaire e Flaubert, Dostoiévski e Henry James, o procedimento artístico se coloca deliberadamente a descoberto, como parte, ele próprio, do que esteja em questão. Não porque a literatura deva tratar de si mesma, segundo hoje se costuma afirmar, mas porque na arena inaugurada em meados do século XIX, cuja instância última é o antagonismo social, toda representação passava a comportar, pelas implicações de sua forma, um ingrediente político, e a ousadia literária consistia em salientar isso mesmo, agredindo as condições da leitura confiada e passiva, ou melhor, chamando o leitor à vida desperta.”

Roberto Schwarz¹

“Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e freqüentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz.”

Marshall Berman²

É com espanto, quando não com perplexidade, que se costuma olhar para a cidade e falar sobre ela. O espaço urbano tem algo de terrível e inescrutável — e o fascínio que suscita talvez decorra também dessa condição. É recorrente a sensação de que a cidade é excessiva: imensurável, impermanente e inapreensível. Escapa, na maioria das vezes, aos esforços de defini-la e compreendê-la. Os sentimentos de desorientação, alheamento e solidão que decorrem desse embate com a cidade concreta são familiares aos habitantes dos grandes centros urbanos. Por outro lado, porém, cidade, cultura e civilização são conceitos que chegam a se confundir, e a própria reflexão sobre a vida urbana já é, felizmente, índice de que a cidade, ainda que com todos os seus problemas, desafios e contradições, afinal, resiste.

Entre o assombro e o fascínio, os estudos recentes sobre a cidade de São Paulo têm dado grande ênfase à primeira impressão, destacando a situação de crise e penúria pela qual passa a metrópole, a

¹ in *Um mestre na periferia do capitalismo*. Machado de Assis, São Paulo, Duas Cidades/Ed. 34, 4ª ed., 2000, p. 241-242. A passagem se refere aos cruzamentos entre a situação histórica brasileira e a construção formal das “intermináveis manobras, ou infrações, do ‘defunto autor’” nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

² in *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da Modernidade*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, pp.13-14.

ponto de a própria idéia de *cidade* ser colocada sob suspeita. Ao mesmo tempo em que o tema é, assim como a cidade ela mesma, imensurável, fala-se por exemplo em *não cidade* e em *anticidade* — tentativas de definição às avessas, a fim de sublinhar a imagem de uma metrópole dividida em áreas privilegiadas e áreas desassistidas —, e há mesmo quem chegue a afirmar que São Paulo já *não existe* enquanto cidade.

Paulo Sérgio Pinheiro fala em “violência epidêmica” ao se referir aos índices de criminalidade na São Paulo da década de 1990.³ A urbanista Raquel Rolnik aponta para uma aceleração do “motor de exclusão” social no mesmo período, com nítidas conseqüências sobre a configuração física e populacional da cidade, acarretando uma deterioração acentuada no convívio cotidiano entre as classes⁴. Ermínia Maricato relembra que a partir da segunda metade do século XX, “ganha escala de massa a *periferização* da cidade de São Paulo” e que, se nos anos setenta o município tinha 1% de sua população vivendo em favelas, no início dos anos noventa o número havia subido para 20%.⁵ Segundo o historiador Nicolau Sevcenko, em texto escrito no ano 2000, chegávamos “ao fundo do poço”.⁶ A visão de Rolnik sobre a São Paulo da virada do século é a de uma cidade dualizada, cindida entre centro e periferia. Na exposição da urbanista, é marcante também a idéia do binômio exclusão/inclusão. Para a autora, a situação de confinamento da maioria da população demonstra a falência da cidade aberta ao convívio entre as diferentes classes sociais.

No limite, trata-se da dissolução da São Paulo de fronteiras abertas, que abria a possibilidade concreta do desenvolvimento humano individual e coletivo por meio da intensidade das trocas e interações sociais. As fronteiras internas, que agora assumiram a materialidade física dos muros, grades e guaritas, sitiaram a cidade e confinaram os cidadãos a uma vida apenas entre familiares e iguais, impedindo maior interação. A cidade fractal e fragmentada é uma anticidade, que se debate para estabelecer bases de novos padrões de urbanidade, fundados na negação de contato com o outro.⁷

Em direção similar, ao estudar as relações entre violência urbana, sociabilidade e moradia na cidade — detendo-se especialmente na análise de como se tornaram hegemônicas as construções que chama de “enclaves fortificados” —, a antropóloga Teresa Pires do Rio Caldeira mostra como a vida cotidiana na cidade é, cada vez mais, ditada pela incivilidade e pela imposição da distância social. Caldeira faz uma constatação tão evidente quanto assustadora: “São Paulo é hoje uma cidade de muros”.⁸ O trabalho de Caldeira, originalmente uma tese de doutorado, sugere uma série de reflexões interessantes. A autora mostra como, apesar do enclausuramento que virou norma de moradia e da precária sociabilidade cotidiana, a cidade tem modos de convívio heterogêneos, que se abrem para inúmeras formas de ocupação do espaço urbano e que mantêm latentes seus potenciais políticos.

Laymert Garcia dos Santos, por outro lado, tem um diagnóstico aterrador. O sociólogo acredita que “São Paulo é a cidade que deixou de ser”:

São Paulo não é mais uma cidade — constatação dura de aceitar. A cidade deixou de ser. Não por ter sido promovida a metrópole; e, recentemente, a metrópole global. A cidade deixou de ser porque o

³ Paulo Sérgio Pinheiro, “Polícia e consolidação democrática: o caso brasileiro”, in Paulo Sérgio Pinheiro (org.), *São Paulo sem medo: um diagnóstico da violência urbana*, Rio de Janeiro, Garamond, 1998.

⁴ Raquel Rolnik, *Folha Explica São Paulo*, São Paulo, PubliFolha, 2001.

⁵ Ermínia Maricato, “As idéias fora do lugar e o lugar fora das idéias”, in Oflíia Arantes, Carlos Vainer e Ermínia Maricato, *A cidade do pensamento único. Desmanchando consensos*, Petrópolis, Vozes, 2000.

⁶ Nicolau Sevcenko, “O desafio das tecnologias à cultura democrática”, in Vera M. Pallamin (org.), *Cidade e cultura. Esfera pública e transformação urbana*, São Paulo, Estação Liberdade, 2002, p. 37.

⁷ Raquel Rolnik, *op. cit.*, pp. 74-75.

⁸ Teresa Pires do Rio Caldeira, *Cidade de muros. Crime, segregação e cidadania em São Paulo*, São Paulo, Editora 34, 2000, p. 301.

espírito da cidade não habita mais seus moradores. [...] Não é que a metrópole cresceu demais e tornou-se ingovernável. Nem que ela careceu tanto de planejamento urbano que agora tornou-se “impossível”. É isso e muito mais. São Paulo explode implodindo, se estilhaça como cidade fundindo num magma caótico cada um dos seus fragmentos. Co-existência de um movimento paradoxal, centrípeto e centrífugo.

Os privilegiados, sentindo na pele os efeitos da desagregação, desertaram, refugiando-se nos *bunkers* em que se transformaram as casas, os edifícios, os shoppings. Foi tudo quase imperceptível, talvez porque estendeu-se ao longo de duas décadas. Primeiro, a elite abandonou a rua, trocando-a pelos espaços fechados; depois, abriu mão do urbano e da urbanidade: enquanto alguns se transferiam para Miami, os que ficaram trancaram os automóveis, para não falar dos blindados que estão se “democratizando” e chegando à classe média. Agora, com a saturação do tráfego, a pane dos serviços, a escalada da criminalidade, o assédio dos miseráveis, a proliferação das máfias e a corrupção e falência do poder municipal, a elite parece ter desistido da cidade mesma. São Paulo só é metrópole do capitalismo global nas redes cibernéticas, nos restaurantes e boutiques de luxo, nas pequenas ilhas de afluência guardadas por cães, seguranças e toda uma arquitetura de campo de concentração que protege seus felizes prisioneiros. O resto é o que ninguém quer ver e todos se esforçam por ignorar.⁹

Para o autor, sequer se pode dizer que se trata de uma cidade em ruínas, “pois uma cidade em ruínas sempre pode ser reconstruída. Aqui estão sendo destruídos o conceito e a possibilidade mesma da cidade. São Paulo é a morte da aura da cidade”.¹⁰ A afirmação de que a cidade já *não existe* é não menos assustadora que a de que São Paulo é uma *antacidade*. Garcia dos Santos aponta os inúmeros indícios de degradação do espaço urbano em São Paulo e dá grande ênfase ao descaso das elites e à falta do planejamento urbano. Já Maricato, ao contrário, ressalta que nunca faltou planejamento urbano à cidade de São Paulo — ou que, pelo menos, não é essa a causa do aparente “caos” da cidade, mas sim os critérios de favor e de arbitrariedade com que as leis são aplicadas:

Nunca é demais repetir que não é por falta de planos e nem de legislação urbanística que as cidades brasileiras crescem de modo predatório. Um abundante aparato regulatório normatiza a produção do espaço urbano no Brasil — rigorosas leis de zoneamento, exigente legislação de parcelamento do solo, detalhados códigos de edificações são formulados por corporações profissionais que desconsideram a condição de ilegalidade em que vive grande parte da população urbana brasileira em relação à moradia e à ocupação da terra, demonstrando que a exclusão social passa pela lógica da aplicação discriminatória da lei.¹¹

Maricato adota uma perspectiva similar à de Rolnik, pois entende que em São Paulo há uma cisão entre a cidade formal e a cidade ilegal (o chamado “lugar fora das idéias”, de que fala o título do ensaio da autora, em alusão ao conhecido estudo de Roberto Schwarz¹²). A urbanista alerta para a dissimulação da tensão entre ambas, que faz com que se exclua a dita cidade ilegal. É o que acontece quando se toma a parte pelo todo e “a cidade da elite representa e encobre a cidade real”.¹³

Heitor Frúgoli Jr., em tese de doutorado, se debruça sobre a expansão da centralidade de São

⁹ Laymert Garcia dos Santos, “São Paulo não é mais uma cidade”, in V. M. Pallamin, *op. cit.*, pp. 116-117.

¹⁰ *Idem*, p. 118.

¹¹ Ermínia Maricato, *op. cit.*, p. 147.

¹² Roberto Schwarz, “As idéias fora do lugar”, in *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

¹³ Ermínia Maricato, *op. cit.*, p. 165.

Paulo rumo ao assim chamado “vetor sudoeste” da cidade. O sociólogo analisa a formação e a transformação de três áreas de centralidade na metrópole: o centro tradicional, a Avenida Paulista (que assume importância decisiva a partir dos anos setenta), e a região da Avenida Luis Carlos Berrini (implementada em fins dos anos oitenta e ao longo da década seguinte), mostrando como os interesses dos grupos empresariais nessas áreas e sua relação com o poder público contribuíram para determinar as feições urbanas e as novas formas de sociabilidade decorrentes desse processo.¹⁴

Talvez o objetivo mais profundo do nosso trabalho seja o de verificar até que ponto e de que maneira a cidade preserva as tensões e contradições que fazem dela um lugar aberto ao convívio, às trocas e à política entendida como a possibilidade de atuação e de debate públicos com circulação não-mercantil da palavra. Em outros termos, procurar mostrar que São Paulo ainda é uma cidade e permanece sendo um espaço vivo e agregador. O desejo é *anterior* à escolha do tema e também está, como uma preocupação cotidiana, *para além* da literatura e da crítica. Mas a escolha da literatura e, mais que isso, da ficção como objeto de estudo aponta para uma convicção pessoal: a de que a escrita ficcional tem o poder de desvelar certa realidade recôndita e também o de construir um mundo outro, organizado esteticamente, que se projeta no real.

O ponto comum de todos os estudos citados até aqui é o da consciência de deterioração do espaço público tal como ele se constituiu na Modernidade. Isso explica o que os faz assumir um tom muitas vezes desalentador: há lucidez com relação a uma série de perdas e interdições que a configuração atual da cidade impõe. Os parâmetros das referidas análises sobre a compreensão do que se deseja como cidade levam mesmo a emitir um juízo sombrio, já que as balizas desses parâmetros parecem ter se perdido no curso da história. São eles, de um lado, a imbricação entre convívio social e consumo nas sociedades industriais — materializadas de forma exemplar na situação política e cultural da Paris do século XIX¹⁵ — e, de outro, a permanência da concepção clássica da *pólis*, em que a idéia de espaço público vinha ligada de forma inseparável à noção de política. A sensação de perda dessas dimensões de sociabilidade e de atuação pública faz com que o diagnóstico da vida urbana contemporânea assuma, por vezes, enfoque excessivamente desanimador — atitude compreensível, talvez, se levarmos em conta que alguns desses estudos foram divulgados num momento em que certa dose de pessimismo talvez fosse mesmo mais que recomendável.¹⁶

O debate é complexo e, como se viu, vivo. A atual situação de degradação da cidade, no entanto, não é exclusiva de São Paulo. É possível entendê-la segundo uma perspectiva histórica ampla, em que as transformações experimentadas aqui se fazem sentir de forma similar também em outros lugares do mundo. O filósofo francês Henri Lefebvre lança mão de um eixo temporal, que tem início na cidade política ateniense, para tentar dar conta do processo que culmina no estabelecimento do que ele chama de “sociedade urbana”. Num ensaio que procura compreender a passagem global do mundo agrário para o domínio do urbano, ele descreve, de forma panorâmica, de que maneira a cidade política, aos poucos, assimilou a cidade mercantil. Lefebvre lembra que o mercado era absolutamente excluído da *pólis*: a *cidade* política resistiu o quanto pôde à incorporação das trocas e do dinheiro até o final da Idade Média, quando “a mercadoria, o mercado e os mercadores penetraram triunfalmente na cidade”.¹⁷ O espaço urbano, então, torna-se o lugar do encontro das coisas e das pessoas, ou seja, o comércio torna-se *função* urbana.

¹⁴ Heitor Frúgoli Jr., *Centralidade em São Paulo. Trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*, São Paulo, Edusp/Cortez, 2000.

¹⁵ Sobre o assunto ver Marshall Berman, *op. cit.*, e o estudo de Benjamin sobre Baudelaire. Walter Benjamin, “Paris do Segundo Império”, in *Obras escolhidas vol. III – Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 3ª edição, 1994.

¹⁶ A cidade esteve sob gestão de Paulo Maluf, entre 1993 e 1996, e de Celso Pitta, entre 1997 e 2000.

¹⁷ Henri Lefebvre, *A revolução urbana*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999, p. 22.

A acumulação do capital mercantil, por sua vez, conduz à industrialização e à cidade industrial. O processo descrito é longo, repleto de descontinuidades, rupturas e contradições, mas prossegue e culmina, segundo o filósofo, na transformação da cidade política e comercial em cidade industrial, que faz “explodir” a cidade, levando à urbanização total da sociedade. É o que Lefebvre chama de revolução urbana, momento em que ocorre a subordinação completa do agrário pelo urbano, ponto final (e *virtual*, porque ainda em curso) do eixo temporal que descreve o processo. É o momento em que o tecido urbano — não apenas o conjunto das edificações, mas todo o sistema de produção e circulação próprios ao espaço urbano — “prolifera, estende-se e corrói os resíduos da vida agrária”.¹⁸

O texto de Lefebvre é de 1970 e, segundo o próprio autor, estaríamos passando pela “fase crítica” do processo, marcada pela “implosão-explosão” da cidade. É possível, então, que estejamos ainda hoje atravessando um período, para usar as palavras de Lefebvre, de “campo cego” em relação ao urbano — em plena crise deflagrada pela revolução urbana — e ainda seja difícil entrever de que maneira ele se constitui.¹⁹ Certo é que o processo, se verificável, persiste repleto de contradições e descontinuidades. E, como lembra Lefebvre, o urbano não *substitui* os mundos rural ou industrial, mas os *subordina* à sua racionalidade, às suas práticas e à sua linguagem.

No caso de uma sociedade de herança colonial escravista e de subdesenvolvimento econômico, como a brasileira, e de uma cidade fundada sobre as bases desse modelo, como São Paulo, veremos como há, ainda hoje, convivência de diversas fases históricas, marcas de um passado que persiste em seu legado de desigualdade e, em decorrência disso, contradições simbólicas profundas, que a literatura expressa como talvez nenhuma outra arte. Sérgio Buarque de Holanda já previra que o legado contraditório do corte abrupto entre vida rural e experiência urbana se faria sentir no país por muito tempo:

No Brasil, onde imperou, desde tempos remotos, o tipo primitivo da família patriarcal, o desenvolvimento da urbanização — que não resulta unicamente do crescimento das cidades, mas também do crescimento dos meios de comunicação, atraindo vastas áreas rurais para a esfera de influência das cidades — ia acarretar um desequilíbrio social, cujos efeitos permanecem vivos até hoje.²⁰

Este trabalho nasce do sentimento contraditório de assombro e fascínio causado pela cidade de São Paulo do final do século XX e do começo do século XXI. Por partilhar dessas preocupações — comuns aos moradores da cidade, aos estudiosos citados e aos autores que se debruçam sobre as relações entre a cidade e a arte nela produzida — tentaremos encontrar um ponto de vista crítico que permita avaliar de que maneira a literatura deu conta das transformações experimentadas por uma cidade em permanente mudança, mas também de que forma essa mesma literatura procurou, por meio de certos procedimentos estéticos, ultrapassar e transfigurar a situação histórica concreta.

O trabalho estuda a representação ficcional da cidade de São Paulo no século XX a partir da obra de três escritores paulistanos nascidos no século passado: Antônio de Alcântara Machado (1901-1935), João Antônio (1937-1996) e Fernando Bonassi (1962-). Dos três escritores, escolhemos examinar três obras específicas: de Alcântara Machado, *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927); de João Antônio,

¹⁸ Idem, p.17.

¹⁹ Projeção das Organização das Nações Unidas (ONU) prevê que em 2007, pela primeira vez na história, a maioria da população do globo morará em cidades. No relatório “Perspectivas da Urbanização do Mundo: Revisão de 2003”, a entidade prevê que em 2015 as cinco maiores cidades do mundo serão Tóquio (36 milhões de habitantes), Bombaim (22,6 milhões), Nova Déli (20,9 milhões), Cidade do México (20,6 milhões) e São Paulo (20 milhões). “Maioria viverá em cidades em 2007, diz ONU”, *Folha de S. Paulo*, 25/03/2004, p. A-15.

²⁰ Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 26ª edição, 2001, p. 145.

Malagueta, Perus e Bacanaço (1963), e de Fernando Bonassi, *100 histórias colhidas na rua* (1996). A escolha dos três autores se deve a características comuns encontradas em suas obras de ficção, todas elas marcadas pela escolha do conto ou da narrativa curta como gênero de preferência; pela oralidade como fator constituidor tanto dos personagens quanto dos narradores; pelo caráter realista de suas histórias, nas quais há precisa localização espacial e temporal; e pela dicção jornalística de suas narrativas, que, por trás da construção ficcional, sugere um registro documental das ações vividas pelos personagens. Entendemos aqui por *realistas* obras de ficção ancoradas histórica e socialmente, que tendem a *reproduzir* mais do que *transfigurar* a realidade a partir da qual se alimentam. Nessa abordagem, seguimos a distinção feita por Antonio Candido.²¹ Toda a obra crítica de Candido, aliás, inspira as análises aqui empreendidas. Assim, não se pretende, neste trabalho, traçar um simples paralelo entre, de um lado, as obras dos autores estudados e, de outro, a sociedade paulistana, à procura de mero reflexo das condicionantes históricas ou sociais na ficção de cada um deles. Antes, acreditamos, como Candido, que a integridade da obra não permite adotar visões dissociadas entre literatura e sociedade.²²

Guiamos, assim, nossa análise pela investigação dos processos de estruturação do texto literário, procurando identificar no mundo criado pela literatura uma outra “realidade”, alimentada pela força da imaginação e construída sob a ordenação da estética. Essa concepção da tarefa de análise crítica permite avaliar de que maneira os textos guardam íntima correspondência com o mundo a partir do qual se originam, numa relação de mão dupla entre texto e real, arte e vida.

O livro de contos *Brás, Bexiga e Barra Funda*, publicado em 1927, é a primeira obra de ficção de Antônio de Alcântara Machado, cuja atividade como jornalista já lhe havia proporcionado publicar no *Jornal do Comércio* as crônicas de viagem reunidas em *Pathé Baby* (1926). Os contos de *Brás, Bexiga e Barra Funda* vêm a público poucos anos depois da publicação dos versos de *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade, livro lançado 1922. As duas obras, uma de poesia, outra de prosa, são como que marcos inaugurais de uma nova representação literária de São Paulo. Como mostram alguns estudos históricos sobre a cidade, houve então uma espécie de segunda fundação de São Paulo. No plano socioeconômico, ela localiza-se anteriormente, por volta de 1870, quando os dividendos da próspera cultura cafeeira financiam a ampliação da malha ferroviária e impulsionam o fluxo populacional do campo para a cidade.²³ No plano simbólico, o marco de fundação de uma nova São Paulo é a Semana de Arte Moderna de 22. Nos anos vinte, a impressão corrente era mesmo a de que a velocidade das transformações havia instaurado uma nova cidade:

[...] São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem européia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou, súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não ser devorados.²⁴

²¹ Antonio Candido, *O discurso e a cidade*, São Paulo, ed. Duas Cidades, 1998, 2ª edição, pp. 10-11.

²² A idéia perpassa toda a obra de Candido, mas está claramente formulada em “Crítica e sociologia”, ensaio que abre *Literatura e sociedade*, São Paulo, T.A. Queros Editor, 8ª edição, 2000.

²³ Richard Morse, *Formação histórica de São Paulo. De comunidade a metrópole*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1970. Roberto Pompeu de Toledo, *A capital da solidão — Uma história de São Paulo das origens a 1900*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2003. Sobre o impacto da abolição no processo de urbanização brasileira, particularmente em São Paulo, ver também Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, *op.cit.*, especialmente o capítulo 7, “Nossa revolução”.

²⁴ Nicolau Sevcenko, *Orfeu extático na metrópole — São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 31.

Não estranha então que Alcântara Machado, confrontado com essa cidade sem rosto, tenha chamado seu primeiro livro de ficção de “jornal” e seus contos de “notícias”, como o diz, textualmente, o prefácio do livro, escrito pelo próprio autor e batizado como “Artigo de Fundo”, tal como se denominavam então o que hoje conhecemos como editorial. Numa cidade incógnita, que havia brotado subitamente como “um cogumelo depois da chuva”, como diz Sevcenko, é preciso recorrer ao jornalismo para conhecê-la e contar histórias sobre seus moradores.

Curioso, nessa operação, é que um escritor da elite paulistana, que se orgulhava de ser “quatrocentão”, tenha escolhido os bairros industriais do Brás, do Bexiga e da Barra Funda para as primeiras notícias da São Paulo metrópole. O ponto de vista aristocrático de Alcântara Machado em relação ao cotidiano dos bairros proletários é um dos aspectos mais criticados de sua ficção. Este trabalho pretende mostrar como, apesar disso e de outras fragilidades da ficção do autor, a literatura do autor faz um quadro complexo da São Paulo dos anos vinte.

O livro de Alcântara Machado dá forma literária às contradições da transformação social da metrópole que se industrializa e se renova no plano urbanístico. Seus contos registram os novos hábitos da sociedade paulistana, como a paixão pelo futebol, as transformações no modo de se vestir, o namoro a bordo de Lancias e Buicks; o fascínio pelos automóveis e a dupla face, a um só tempo utilitária e assassina, dos novos meios de transporte (lembre-se do atropelamento do Gaetaninho); a incipiente industrialização da metrópole cafeeira e a iconografia que mudava a paisagem urbana, indicada nos vários cartazes que o autor procura reproduzir com seu texto. *Brás, Bexiga e Barra Funda* retrata um momento de ascensão social dos descendentes de imigrantes italianos, que se transformam nos “novos mestiços nacionais” e nos novos donos do poder econômico e político. Ainda que a concepção de mundo do autor esteja fortemente marcada por certo determinismo racial, os melhores contos do livro, como “Gaetaninho”, “Carmela”, “Armazém Progresso de São Paulo” e, especialmente, “A sociedade”, compõem uma representação extraordinária da cidade que surge como se nada houvesse atrás de si, sem deixar, porém, de carregar a herança da formação histórica brasileira.

Brás, Bexiga e Barra Funda retrata uma São Paulo que nasce sob o signo da industrialização, da especulação imobiliária, do culto ao automobilismo, do crime, do jornalismo, da desigualdade e de uma cordial dominação de classe. Por meio de procedimentos alegóricos, o autor chega a uma representação de São Paulo que é, a um só tempo, marcada por suas características de época — decorrentes da nova configuração industrial — e também emblemática das desigualdades de classe numa cidade fundada sobre as brutalidades coloniais — principalmente sobre as seqüelas da escravidão e das práticas informais de relacionamento com as instituições e com a lei.

Nossa análise do livro matiza as duas visões profundamente arraigadas a respeito da obra do autor: de um lado, aquela que celebra as inovações estilísticas de sua prosa e o considera um mero cronista do universo ítalo-paulistano; de outro, aquela que o recrimina por compor um retrato parcial da sociedade da época, que ignora as tensões de classe e lança um olhar caricato sobre seus personagens. Apoiados em leituras de Sérgio Buarque de Holanda e de Roberto Schwarz, procuramos mostrar como o livro de Alcântara Machado faz um retrato irônico e crítico da São Paulo da década de 1920, em que, por detrás da fachada de uma metrópole que se moderniza, subsistem mecanismos de funcionamento arcaicos, herdados da formação colonial brasileira.

Quase quarenta anos depois, em *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), de João Antônio, as ruas

voltam a ser o espaço de constituição da ficção paulistana, lugar onde se traçam os roteiros, desenrolam-se as agruras e as realizações dos personagens marginalizados pela sociedade industrial dos anos cinquenta e sessenta. Nas noites solitárias de São Paulo, os parceiros Malagueta, Perus e Bacanaço percorrem a cidade, de salão de sinuca em salão de sinuca, em busca de dinheiro e de um lugar que os acolha. Na ficção de João Antônio, o espaço urbano é o plano em que os três malandros jogadores se vêem confrontados com o mundo. Para eles, as ruas são lugar de passagem rumo ao Paraíso/Inferno dos bares onde se joga o “jogo da vida”. As andanças pelas ruas são o tempo de transitoriedade de um roteiro que guarda a falsa promessa do dinheiro fácil.

Nossa análise compreende uma visão abrangente do livro, em que a leitura dos contos iniciais informa a interpretação dos contos mais longos e decisivos do volume, em especial os dois últimos, “Meninão do caixote” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”, este que dá nome ao livro. Veremos como a perda da referência paterna atinge boa parte dos protagonistas, fazendo com que os personagens se lancem à procura de novas regras de vida. É no companheirismo do amigo ou do parceiro de jogo que os protagonistas de João Antônio vão encontrar um outro que, como um irmão, seja ao mesmo tempo elemento de identificação e de diferenciação. Aqui, nossa leitura se apóia em ensaios de Maria Rita Kehl que tratam da conjugação da função paterna e da “fratria” como modo social de constituição do eu na contemporaneidade.²⁵ Entendemos também que os personagens do livro cumprem um percurso formativo de embate com a realidade e de desenvolvimento de suas potencialidades — em afinidade com características da tipologia de Lukács sobre o personagem do romance²⁶ —, mas ao cabo de sua descoberta do mundo optam por uma existência à margem da sociedade instituída. A cidade industrial, anunciada na ficção de Alcântara Machado, encontra-se materializada no universo da ficção de João Antônio. Mas é pelo avesso que o ponto de vista do escritor dos anos sessenta registra as conseqüências do processo de urbanização e industrialização maciças transcorridas principalmente na década de 1950, período que precede e informa a realização literária do autor.²⁷ No livro de João Antônio, trabalhadores e operários — “homens de gravata” ou “homens das fábricas” — são “gente feia”, “otários”, “trouxas”, “coiós”. Os jovens protagonistas dos contos iniciais do livro, porém, ainda oscilam entre o mundo do trabalho e o universo de sinais trocados da noite, da vagabundagem e da sinuca.

Na análise de *Malagueta, Perus e Bacanaço* seguimos o caminho aberto pelos ensaios de Antonio Candido, tanto aquele sobre o livro em questão como aquele sobre a dialética da malandragem.²⁸ A oscilação entre a ordem e a desordem, entre os pólos positivo e negativo da sociedade, não é apenas um *tema* caro ao autor. Mais que isso, a literatura de João Antônio comporta um *projeto* de comunhão na marginalidade, condição em que os personagens se reconheçam num espaço não instituído formalmente, mas que só existe como sucedâneo invertido da sociedade legal. Essa comunidade de malandros e marginais só pode se estabelecer no avesso da São Paulo oficial: na noite, nos bares, na nostalgia e nas mesas de sinuca — dimensão utópica que faz da literatura do autor uma realização atual e, talvez, atemporal.

Na última década do século XX, a população de São Paulo chegou a cerca de 10 milhões de habitantes.²⁹ Os bairros da periferia, como Jardim Ângela, Capão Redondo, Guaianazes, Cidade Tiradentes,

²⁵ Maria Rita Kehl (org.), *Função Fraternal*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000.

²⁶ Georg Lukács, *A teoria do romance*, São Paulo, Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

²⁷ Sobre as transformações da cidade de São Paulo durante a década de 1950, ver Maria Arminda do Nascimento Arruda, *Metrópole e cultura. São Paulo no meio do século XX*, Bauru, Edusc, 2001.

²⁸ Antonio Candido, “Na noite enxovalhada”, in *Remate de Males*, n° 19, Campinas, Unicamp, 1999, e “Dialética da malandragem”, in *O discurso e a cidade*, São Paulo, Duas Cidades, 2ª edição, 1998.

²⁹ A população da cidade atinge 16,5 milhões de habitantes se incluída a região metropolitana. Cf. Heitor Frúgoli Jr., *op. cit.*, p. 39.

são os que registram o maior crescimento demográfico e os mais altos índices de criminalidade e violência. As tensões e as desigualdades de classe se evidenciam pelo cotidiano marcado pela desconfiança e pela impessoalidade — quando não pela hostilidade — na cidade inteira. Os bairros e a população da periferia, porém, sentem com maior intensidade a aceleração do “motor de exclusão” social na década de 1990, de que fala a urbanista Raquel Rolnik. Em seu diagnóstico da condição urbanística de São Paulo nos anos noventa, a autora fala ainda numa “máquina de violência” que toma a cidade e “vai além da criminalidade”, pois abrange “o medo constante da população, as imagens repetidas *ad nauseam* pela mídia, a tensão nas relações com a polícia [...]”.³⁰ A esse cenário opressor e adverso ao convívio comunitário corresponde uma produção poética virulenta e contestadora, como a das letras de rap de nomes como Thaíde e DJ Hum, Somos Nós a Justiça, Comunidade Carcerária, Rappin’ Hood, Sabotage e Racionais MCs. O vigor do papel social que o rap desempenha na periferia — enquanto manifestação simbólica civilizadora, mas também como opção real de sustento para seus protagonistas — ainda está para ser avaliado e estudado a fundo, mas alguns trabalhos já apontam para a relevância do possível empenho civilizatório do movimento hip hop.³¹

As dimensões simbólicas, psicológicas e culturais da violência e do cotidiano em São Paulo são temas caros a Fernando Bonassi, um dos mais importantes prosadores do país na atualidade. O escritor ocupa posição central no sistema literário brasileiro, o que significa dizer que sua obra se tornou referência — não há como passar pela história da literatura brasileira dos últimos dez anos sem falar do escritor. Sua carreira literária se consolidou durante os anos noventa, apesar de sua estréia ter sido um pouco anterior, com dois livros “menores”: *Fibra ótica* (Massao Ohno, 1987) e *O amor em chamas* (Estação Liberdade, 1989). Um dos romances inaugurais da década, *Um céu de estrelas* (1991), é de sua autoria, tendo merecido adaptação para o cinema, em filme dirigido por Tata Amaral. Depois vieram os romances *Subúrbio* (Scritta, 1994) e *Crimes conjugais* (Scritta, 1994), os minicontos de *100 histórias colhidas na rua* (Scritta, 1996) e de *100 coisas* (Angra, 1998), a novela *O céu e o fundo do mar* (Geração Editorial, 1999) e os relatos de viagem de *Passaporte* (Cosac e Naify, 2001), entre outros livros. Há alguns anos, Bonassi assina duas colunas no jornal *Folha de S. Paulo*, uma no caderno *Ilustrada* e outra na *Revista da Folha*. O escritor também realizou projetos bem-sucedidos de dramaturgia, como a adaptação de *Woyzeck*, de Georg Büchner (peça montada em 2003 com direção de Cibele Forjaz). *Preso entre ferragens* e *Três cigarros e a última lasanha*, peças de sua autoria, foram indicadas ao Prêmio Shell de teatro. *Prova contrária* (Objetiva, 2003), seu mais recente livro, foi adaptado para o teatro em montagem dirigida por Débora Dubois.

Percebe-se como Bonassi é autor de obra variada, que inclui além dos contos, dos romances e das colunas de jornal, também livros infanto-juvenis, peças teatrais e roteiros para cinema (filmes como “Os matadores”, “Carandiru”, “Desmundo” e “Cazuza”, entre outros). Nos últimos anos, o escritor participou de produções que são, desde já, marcos da produção cultural brasileira. Cito duas delas — ambas relacionadas —, a primeira amplamente divulgada pela grande imprensa e os cadernos culturais, e a outra mencionada pelo autor em entrevista: Bonassi escreveu o texto teatral da peça *Apocalipse I, II*, montada pela primeira vez no ano 2000 pela companhia Teatro da Vertigem, e coordenou uma oficina literária na Casa de Detenção de São Paulo, o presídio do Carandiru. Como o próprio escritor relata, começou a frequentar o presídio em decorrência de seu envolvimento com a adaptação do texto bíblico do Apocalipse de São João:

³⁰ Raquel Rolnik, *op. cit.*, p. 68.

³¹ Sobre o assunto, ver revista *Caros Amigos. Especial Hip Hop*, coordenação de Spensy Pimentel, outubro 1998; Danilo Monteiro, *Senhores Tempo Bom – A trajetória de Thaíde e DJ Hum, pioneiros do hip hop brasileiro*, TCC em Jornalismo, ECA/USP, 1999; Maria Rita Kehl, “A fratria órfã. O esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo”, in *Função Fraterna, op.cit.*; e Bruno Zeni, “O negro drama do rap”, in *Revista Estudos Avançados*, n° 50, jan-abr/2004, pp. 225-241.

Eu fui ao Carandiru para tentar encenar lá o *Apocalipse 1,11*. Queríamos lidar com coisas como o massacre dos 111, com as chacinas. João, no início do Apocalipse, está exilado em uma ilha. É um homem preso, isolado da sociedade. O presídio estava na origem do projeto, há dois anos. Fomos eu, os atores e o Antônio (Antônio Araújo, diretor da peça) conhecer o Carandiru. Fomos outras vezes e o grupo começou a encenar com alguns detentos. Eu não tinha muito o que fazer. Acabei convivendo com alguns presos e comecei a estimulá-los a escrever diários. Eu não tenho nenhuma capacidade didática. O que acontece é que a gente conversa, por duas horas, uma vez por semana. Sobre a vida, sobre o que fez, sobre o que está acontecendo e eu peço pros caras anotarem o que eles vivem no dia-a-dia.³²

Como se nota pelas declarações do escritor, sua convivência com os detentos do Carandiru se deu de maneira informal e destituída de um programa, mas de forma continuada. À parte tudo o que a experiência seguramente deve ter proporcionado a todos os integrantes dessa oficina de criação artística dentro de um universo em que reina a opressão, talvez o resultado mais evidente do convívio do escritor com os presos tenha sido a possibilidade de estréia literária de um deles, Luiz Alberto Mendes. Em 2001, por indicação de Bonassi, a editora Companhia das Letras publicou *Memórias de um sobrevivente*, romance autobiográfico de Mendes. No meio do caminho entre a ficção e o relato pessoal, o livro é exemplo de uma das mais fortes tendências da literatura nacional da última década. Ainda pouco estudado, o recente direcionamento da produção literária brasileira rumo à margem da sociedade vem se intensificando. No Rio de Janeiro, Paulo Lins escreveu uma das narrativas mais importantes da década de 90, o romance etnográfico *Cidade de Deus* (Companhia das Letras, 1997), saudado como “uma aventura artística fora do comum” por Roberto Schwarz.³³ Escrito com base em entrevistas realizadas pelo autor com moradores do lugar, *Cidade de Deus* faz um painel ficcional, num arco de mais de vinte anos, do dia-a-dia no conjunto habitacional, que se transformou numa das mais violentas favelas cariocas. Em São Paulo, o escritor Ferréz, morador do bairro Capão Redondo, também um dos mais violentos da cidade, publicou no ano 2000 o romance *Capão pecado* (Labortexto Editorial). Depois do livro, Ferréz conseguiu viabilizar um projeto pessoal em parceria com a revista *Caros Amigos*. Trata-se da revista *Literatura Marginal*, com três números já editados, em que os textos publicados são de autoria de moradores da periferia de São Paulo e do Rio de Janeiro. O fenômeno da literatura prisional, chamado um pouco superficialmente de “moda literária da estação” em reportagem recente³⁴, e o aparecimento de uma, ainda incipiente, nova geração de “literatura marginal” são acontecimentos editoriais e culturais aos quais a obra de Fernando Bonassi está estreitamente ligada.

As relações entre marginalidade, violência urbana e prisão são evidentes e guardam muitos aspectos, relações, desdobramentos e faces. Os minicontos de *100 histórias colhidas na rua*, publicados em 1996, são anteriores aos livros mencionados acima — obras que formam o corpo principal da “literatura periférica” e da “literatura marginal” do final dos anos noventa e começo do novo século. Como veremos na análise do livro de Bonassi, alguns textos do livro já apontavam para questões que têm correspondência estreita com essa produção. É interessante notar, nesse sentido, como os textos do livro devem ter assumido, para o próprio Bonassi, forte carga mobilizadora, aferível em larga medida nas realizações literárias posteriores, especialmente o trabalho no Carandiru, o texto da peça *Apocalipse 1,11* e o romance *O céu e o fundo do mar*.³⁵ É como se *100 histórias colhidas na rua* anunciasse, em 1996, certos

³² Entrevista concedida a Bruno Zeni, in revista *Cult*, nº 31, Lemos Editorial, fevereiro 2000, pp. 4-11.

³³ Roberto Schwarz, “*Cidade de Deus*”, in *Seqüências brasileiras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

³⁴ Luís Antônio Giron, “Pena de sangue”, in revista *Cult* nº 59, editora 17, julho 2002. A reportagem, bastante abrangente, ouviu vários autores da literatura prisional brasileira de hoje: Jocenir, Humberto Rodrigues, Luiz Alberto Mendes, Hosmany Ramos e André du Rap, com quem dividimos a autoria de *Sobrevivente André du Rap (Do Massacre do Carandiru)* (Labortexto Editorial, 2002).

³⁵ Em resenha sobre o livro (“Intimidade e sordidez”, in revista *Rodapé* nº 1), Andrea Saad Hossne destaca a força da metáfora das grades na

rumos da produção pessoal do autor e, de modo geral, da ficção contemporânea brasileira em seu movimento de trânsito entre centro e periferia.

À megalópole de criminalidade epidêmica³⁶, o autor contrapõe uma literatura da ação, que encena situações-limite para tentar desmontar a pasteurização naturalista da violência. A opção pela narrativa extremamente curta, o miniconto, denota um impulso de registro do instável e do impermanente, que evidencia a frágil condição a que estão submetidos homens e mulheres de classes sociais diversas na metrópole contemporânea. Bonassi registra o caráter fragmentário e dispersivo da apreensão da realidade dos anos noventa por meio de um ponto de vista que combina o plano local e particular — a vivência cotidiana na maior cidade brasileira — a uma dimensão maior, de instabilidade econômica sistêmica e de reorganização das noções territoriais e políticas, acentuadas de forma aguda no plano internacional devido ao galopante processo de mundialização do capital e das comunicações. Num momento em que tecnologias da informação e a orientação econômica estreitamente vinculada ao mercado empurram os habitantes da metrópole para a desagregação das redes de sociabilidade, a ficção do autor empenha-se em repor situações próprias às formas essenciais da vida em sociedade, tais como as relações amorosas, as condições de trabalho e o convívio entre diferentes classes sociais.

A obra do autor, porém, bastante volumosa e irregular, escapa ainda a uma visão totalizadora e repõe problemas recorrentes na crítica literária contemporânea, tais como a estetização da violência e as relações entre real e ficção, e literatura e mercado, com implicações éticas evidentes.

Com a leitura empreendida sobre *100 histórias colhidas na rua*, pretendemos sugerir algumas características que permeiam a obra de Bonassi como um todo e também parte da literatura brasileira do período. Dentre essas características, podemos enfatizar a violência hiperbólica que conforma a obra do autor, a anonimia dos protagonistas que figuram tanto nos minicontos aqui analisados como nos seus textos mais longos e a afasia que toma conta dos personagens, contaminando a própria constituição formal de sua ficção.

Assim, por meio da análise de cada uma das obras aqui contempladas, escritas em três momentos históricos distintos, examinamos as diferentes soluções formais que os autores em foco adotaram de maneira a configurar a cidade de São Paulo em suas obras de ficção. Sem pretender instituir uma linha evolutiva ou de continuidade linear entre eles, pretendemos compreender melhor de que maneira tempos históricos diversos geraram estímulos temáticos similares, mas com procedimentos construtivos e pontos de vista imprevistos. Acreditamos que a conjunção de reconhecimento, surpresa e contradição que se estabelece na confluência entre matéria bruta do real, escolha imaginativa do trabalho do escritor e leitura atenta é a razão de ser mesma do discurso literário, seja ele intimamente vinculado à realidade social mais imediata, seja ele deliberadamente transfigurador do tempo e do espaço que o origina. Ao analisar obras que guardam correspondência estreita com a cidade de São Paulo no século XX, pretendemos ver surgir o rosto ao mesmo tempo estável e dinâmico de uma cidade que, na maior parte das vezes, desafia e confunde os que se propõem a decifrá-la.

obra, em consonância com a matéria do romance (um relacionamento amoroso “aprisionado” pela memória do regime militar e da luta armada). A autora chama a atenção também para a reincidência, em *O céu e o fundo do mar*, de um dos textos de *100 HCR*, levemente retrabalhado.

³⁶ “A delinqüência tornou-se no país, sob as mais variadas formas, um elemento de preocupação maior, ameaçando a segurança pública, as instituições e o funcionamento da economia, com péssimas conseqüências para a credibilidade externa dos programas de estabilidade econômica. No Brasil, os índices de homicídios nas metrópoles já atingiram um nível epidêmico que torna impossível projetar o comportamento futuro da curva que mede a violência.” Paulo Sérgio Pinheiro, “Polícia e consolidação democrática: o caso brasileiro”, in Paulo Sérgio Pinheiro (org.), *São Paulo sem medo: um diagnóstico da violência urbana*, Rio de Janeiro, Garamond, 1998, p. 176-177.

Capítulo 1

Notícias de ontem numa metrópole de fachada

Feição moderna e estruturas sociais arcaicas na São Paulo de *Brás, Bexiga e Barra Funda*

Brás, Bexiga e Barra Funda, volume de contos de Antônio de Alcântara Machado lançado em 1927, é livro tido como “menor” dentro do panorama do modernismo brasileiro — menor mesmo quando analisado segundo um olhar que enfoque apenas as primeiras publicações do movimento, entre as quais o livro pode ser incluído. Os contos ítalo-brasileiros do escritor ficaram ao longo do século passado como que sombreados pela luminosidade das primeiras obras de Mário e de Oswald de Andrade.

A cronologia de lançamento das obras modernistas explica, em parte, a restrita atenção dedicada ao prosador do modernismo paulista, pois a Alcântara não coube o papel de precursor ou de inovador de primeira hora. Ao contrário, o escritor participou da Semana de 22 “do outro lado”, entre os opositores que vaiaram as manifestações culturais que aconteceram no Teatro Municipal de São Paulo.³⁷

Além do pequeno atraso do autor em relação aos gritos inaugurais do modernismo brasileiro, outro ingrediente da narrativa de Alcântara parece ter contribuído para a subestimação de sua obra: o acento dado ao cotidiano ítalo-paulista da década de 1920, que o faria entrar para a história literária brasileira como “escritor paulistano”. Como agravante da condição local, “bairrista” e “pitoresca”, concorre ainda o estigma de escritor aristocrático ligado à elite cafeeira — o pai de Alcântara tinha orgulho de ser um “paulista de 400 anos”³⁸ —, que ignora em sua ficção o passado de maus-tratos a que foram submetidos os imigrantes, as greves proletárias, as desigualdades sociais gerada pelo progresso desordenado e que “jamais devassa os interiores das oficinas e das fábricas para ver o que acontece lá dentro, onde também se produz o capital”.³⁹

O escritor busca registrar jornalisticamente — “estes contos não nasceram contos, nasceram notícias”, diz o “Artigo de Fundo”, prefácio ao livro — fatos diversos, cenas de rua, o cotidiano dos “intalianinhos”, como Gaetaninho, Carmella, Lisetta, Nicolino, Adriano Melli. No “Artigo de fundo”, justifica a escolha de sua matéria, desenvolvendo a tese das “fornadas” de mamalucos. O livro registra as primeiras gerações da nova miscigenação racial: “Do consórcio da gente imigrante com o ambiente, do consórcio da gente imigrante com a indígena nasceram os novos mamalucos. Nasceram os intalianinhos” (“Artigo de Fundo”). Não bastasse então a parcialidade de um ponto de vista que ignora as entranhas das relações de classe e de trabalho na cidade, o autor sugere que os “novos mamalucos” (essa “novíssima raça de gigantes”) representariam finalmente a mais bem adaptada mistura racial para fazer o “colosso” (o Brasil) continuar a rolar.

Não há como ignorar certo rescaldo evolucionista nessa análise de mistura étnica. A exaltação da mestiçagem da gente imigrante com a indígena (note-se a exclusão do negro nessa nova “fornada

³⁷ 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.

³⁸ Como informa Francisco de Assis Barbosa na mesma nota.

³⁹ 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.”

mamaluca”) faz pensar em teorias científicas em voga no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. É possível identificar na frase citada — “(...) do consórcio da gente imigrante com o ambiente (...)” — ecos das visões fortemente bio-sociológicas, deterministas e evolucionistas partilhadas por inúmeros intelectuais do período e por críticos literários da geração pré-modernista, como Silvío Romero e José Veríssimo, autores que Alcântara, nascido em 1901, leu muito jovem, como indica um de seus textos, publicado em 1921 no *Jornal do Comércio*:

Depois de quase dois séculos de vida literária independente mal se percebe, no celeiro modesto do pensamento brasileiro, a contribuição magra da crítica, na miséria de sua pequenez e de sua desvalia. Dois nomes tão somente, clarões solitários, suavizam um pouco o negrume dessa desolação: Romero e Veríssimo.⁴⁰

Lembremos ainda a estreita relação de amizade de Alcântara com Paulo Prado, cujo *Retrato do Brasil* ainda é devedor das teorias que buscam explicar o caráter nacional por meio da conjunção entre raça e meio.⁴¹

No entanto, apesar da tendência ideológica de fundo determinista que, pelo menos numa leitura mais imediata, parece orientar o ponto de vista de Alcântara Machado e apesar da pequena ressonância que sua obra obteve junto à crítica e à historiografia do modernismo, lido hoje o pequeno livro de contos *Brás, Bexiga e Barra Funda* dá mostras de permanência e de frescor literários em sua prosa ágil, de frases curtas e diretas; na prevalência da ação em detrimento de descrições psicológicas e paisagísticas pormenorizadas; na oralidade do texto do narrador (antes que na oralidade dos personagens); na dicção jornalística de “ausência” de autor, de distanciamento e de isenção sentimental em relação à matéria narrada; nos recortes de instantâneos urbanos, nos textos de finais inconclusos ou abertos — características que fizeram Sérgio Milliet definir o estilo de Alcântara como uma “prosa ágil, de nervos tensos, cortante como uma gilete”⁴², e que levaram Luís Toledo Machado e Décio Pignatari a aproximá-lo do cinema.⁴³

O teor de inovação da prosa de gilete de *BBBF*, eclipsado por seu aparecimento posterior a obras mais radicais, tais como as *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald, e a rígida circunscrição do ambiente urbano e social de suas narrativas fizeram o livro esperar por uma apreciação crítica abrangente que não ocorreu, ainda que bons trabalhos, como os de Cecília de Lara, Mário Carelli e Luís Toledo Machado, tenham contribuído para enriquecer as leituras sobre os contos do autor.⁴⁴

As contradições que movem a escrita de Alcântara Machado propiciam matéria rica para discutir as transformações sociais da São Paulo dos anos 1920, cidade que à época crescia vertiginosamente, ainda impulsionada pelos lucros da cultura cafeeira, mas cujo futuro econômico já era prenunciado pela industrialização incipiente. A confluência de novidade e tradição estéticas, a tensão entre inventividade

⁴⁰ Antônio de Alcântara Machado, “Vultos e livros”, in *Prosa preparatória & Cavaquinho e Saxofone*, organização de Cecília de Lara, Civilização Brasileira/Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1983, p.35.

⁴¹ A respeito das posições ideológicas de Silvío Romero, José Veríssimo e Paulo Prado, ver Dante Moreira Leite, *O caráter nacional brasileiro*, São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 2ª edição, 1969.

⁴² Em texto de introdução à edição conjunta de *Brás, Bexiga e Barra Funda e Laranja da China*, São Paulo, Ed. Martins, 1944.

⁴³ 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, “Sabíá sem palmeiras”, é um prefácio à edição de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, São Paulo, Imago, 1997.

⁴⁴ Ver Cecília de Lara, *Antônio de Alcântara Machado: experimentação modernista em prosa*, Tese de Livre Docência, São Paulo, FFLCH-USP, 1981; Mário Carelli, *Carcamano e comendadores*, São Paulo, Ática, 1985; e Luís Toledo Machado, *op.cit.*.

estilística e transformação social, o equilíbrio entre atualidade literária e perspectiva histórica — equação a que o autor se viu impelido e à qual nós, leitores, somos convidados ao reler hoje os contos de *BBBF* — parecem, portanto, as razões do interesse atual pela prosa de Alcântara Machado.

Lemos os contos do autor sob duplo ponto de vista: aparentemente devedores de uma mentalidade naturalista e determinista, mas moldados segundo os preceitos das vanguardas. A cisão, contraditória e geradora de tensões e interpenetrações, aparece explicitada no “Artigo de Fundo”:

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 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 desenvolver a tese de que os descendentes de italianos são os novos mamalucos e de que eles “figuram entre os que impulsionam e nobilitam neste momento a vida espiritual e material de São Paulo”, o autor se vê obrigado, na última linha do texto, a afirmar: “*Brás, Bexiga e Barra Funda* não é uma sátira”.

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 vêem fielmente retratados”⁴⁵. 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”⁴⁶.

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 nas *Cartas d’Abaxo Pigues*.⁴⁷ No entanto, nos vemos obrigados a ler os contos de Alcântara segundo a tensão criada por sua intenção de homenagear os “novos mamalucos”.

⁴⁵ José Paulo Paes, “Samba, estereótipos, desforra”, in *Os pobres na literatura brasileira*, op.cit., p. 175-180.

⁴⁶ Sérgio Buarque de Hollanda, “Realidade e poesia”, in Grieco, Agripino (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.

⁴⁷ Ver Benedito Antunes, *Juó Bananere: As Cartas d’Abaxo Pigues*, S. Paulo, Fund. Editora da Unesp, 1998.

Nesse pretense tributo aos descendentes de italianos é provável que resida a chave de compreensão da obra do escritor. Aparentemente partidário de uma visão determinista e evolucionista, convencido da prevalência de elementos como raça e meio no comportamento humano, o programa de Alcântara propõe uma homenagem ao sangue italiano consorciado ao ambiente e à raça locais. O autor vê no cotidiano dos novos mestiços a grande notícia da época, pois ele ilustra — com a força própria da alegoria, como veremos — a realidade que pode solucionar o problema do país (a mistura fracassada das três raças tristes), 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. Também tentaremos mostrar que a ficção de Alcântara Machado, embebida em ironia, comporta boa dose de negatividade, o que permite supor que mesmo o prefácio de orientação determinista e tom laudatório pede leitura prevenida.

Nossa interpretação procura desenvolver pontos pouco notados em sua obra, matizando idéias cristalizadas nas duas visões dominantes a respeito do autor: a primeira visão, simpática a Alcântara Machado, celebra as inovações estilísticas promovidas pela sua prosa e vê empatia com o universo dos ítalo-brasileiros; a segunda, entre depreciativa e redutora, o acusa por fazer um retrato pouco fiel da São Paulo da época e de lançar um olhar irônico sobre o mesmo universo. Com risco de cometer julgamentos esquemáticos, é possível elencar entre os que são partidários da primeira visão: Cecília de Lara, Mário Carelli, Edilene Matos e Décio Pignatari; e da segunda: Vera Maria Chalmers, Franklin Oliveira, Maria Alice de Oliveira Faria e José Paulo Paes.

Luís Toledo Machado, que escreveu um livro dedicado a Alcântara e o modernismo, nutre aberta simpatia pelo autor, alternando momentos elogiosos e reflexões críticas. No geral, seu juízo é bastante favorável ao escritor: o ensaísta destaca sua “atitude irônica” como “um recurso de observação crítica de costumes” (Toledo Machado, 1970, p. 107) e chega mesmo a enaltecer um suposto “senso ético” de Alcântara Machado. Leiam-se os dois trechos seguintes sobre a empatia que Toledo Machado vê na relação autor/personagens e sobre a aparência do efeito cômico que, segundo o ensaísta, disfarça a sensibilidade do escritor:

É essa confluência de sentimentos opostos, que o estilo irônico afetivo revela, esse oscilar entre a piedade e a insensibilidade, o que melhor define o modo de ser de António de Alcântara Machado. Contudo ele é sincero em todos os momentos: a piedade resulta de um temperamento sensível e a algidez, que é a forma aparente e momentânea da ironia, serve como um disfarce de sua comoção humana. Trata-se de uma posição adotada com a inteligência crítica que o leva ao inconformismo, a condenar pelo ridículo e, também, com a emoção, que o identifica com as ilusões e fracassos de seus personagens.

[...]

Na verdade, o riso vale como uma atitude moral, que expressa um estado de revolta e inconformismo, uma contradição íntima do homem diante de si mesmo e da realidade exterior. É uma forma de aspiração ao absoluto, que implica num elevado senso ético.⁴⁸

Sobressai na leitura de Toledo Machado a tentativa de harmonizar, sempre com deferência à sensibilidade do autor, as contradições entre a mordacidade e a simpatia que Alcântara Machado dispensa a seus personagens.

Mário Carelli, em *Carcamano e comendadores*, revê a bibliografia crítica sobre Alcântara e

⁴⁸ Luís Toledo Machado, *op.cit.*, pp. 121 e 123.

registra a polêmica que dividiu, desde o lançamento de *Brás Bexiga e Barra Funda*, a recepção ao tratamento dispensado por Alcântara Machado aos descendentes de italianos, citando autores como Mário Guastini e Martin Damy. Para Carelli, os dois críticos — que resenharam o livro quando do seu lançamento — entenderam que Alcântara Machado “poupou os poderosos, pois seu livro se prende à exaltação dos ítalo-paulistas”. Ainda segundo Carelli, em dois autores que escreveram artigos sobre *Brás, Bexiga e Barra Funda* na década de 1970, a apreciação da obra de Alcântara Machado é bastante negativa: Maria Alice de Oliveira Faria “descobre preconceitos contra os imigrados” e “vê humor negro” em “Gaetaninho”; Franklin Oliveira é da opinião que “o aristocrata Alcântara Machado não ultrapassa o riso e a compaixão porque não vai até as relações sociais concretas”.⁴⁹ Carelli, ele próprio, quando anuncia suas opiniões sobre Alcântara, de modo geral é bastante elogioso ao autor. Se Toledo Machado fala em estilo “irônico afetivo”, Carelli vê em Alcântara um “realismo político”, que “se entregou à deglutição antropofágica dos estrangeiros”.⁵⁰

Mais recentemente, a propósito do centenário de nascimento de Alcântara Machado, em 2001, alguns críticos voltaram a escrever sobre o autor de *BBBF*. As resenhas e ensaios que apareceram em algumas revistas literárias seguem mais ou menos a mesma dicotomia que é a tônica da recepção crítica do autor.

Vera Maria Chalmers, que já escrevera a respeito do livro de Alcântara em *Os pobres na literatura brasileira* (Schwarz [org.], 1983), volta a escrever sobre o escritor na revista *D.O. Leitura*. Embora sem a ferocidade do ensaio anterior, o texto de 2001 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 *Odisséia*, de Homero, retoma a ênfase sobre o ponto de vista aristocrático de Alcântara Machado:

O nomadismo do forasteiro que perambula a esmo pela cidade, exprime a difícil procura da assimilação do caipira a um projeto de identidade nacional, que se quer urbana e capitalista, da oligarquia paulista. A ironia se introduz no descompasso entre a narrativa da fuga comezinha e a alusão ao cânone literário. A ironia, afinal, expressa o ponto de vista de adesão e distanciamento do narrador que detém o poder de decidir sobre os destinos das correntes migratórias no processo de urbanização da cidade. Exprime, assim, a derrisão e a simpatia da classe dominante a respeito do povoamento da cidade.⁵¹

Na edição da revista em que foi publicado o artigo bastante crítico de Chalmers, há um texto da pesquisadora Edilene Matos, em tom oposto, francamente elogioso. Matos refere-se a Alcântara como “homem preocupado com os destinos da cultura de seu país”, “escritor inquieto, criativo, profundo observador dos aspectos humanos da vida urbana, notadamente nos seus estratos mais populares”⁵².

Naquele mesmo ano de 2001, a revista *Cult* dedicou um dossiê ao escritor, que trazia textos de Cecília de Lara, Djalma Cavalcanti e deste que escreve. O artigo de Cecília de Lara é bastante abrangente e versa sobre a atividade do escritor como jornalista e crítico de teatro. A ênfase recai sobre o estilo renovador da prosa do autor, atentando para a visualidade dos recursos jornalísticos empregados:

⁴⁹ Mário Carelli, *op.cit.*, p. 173-176. Os textos de Guastini (que assina sob o pseudônimo Stiuirio Gama) e de Damy, ambos de 1927, foram escritos logo após a publicação de *BBBF* e estão coletados na edição fac-similar do livro: Antônio de Alcântara Machado, *Brás, Bexiga e Barra Funda*, organização de Cecília de Lara, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1983. Esta é a edição do livro citada neste trabalho e identificada como *BBBF*.

⁵⁰ Carelli, *op.cit.*, p.191.

⁵¹ Vera Maria Chalmers, “Abacate, limão doce e tangerina”, in *D.O. Leitura*, São Paulo, ano 19, n.8, agosto de 2001, p. 18-21.

⁵² Edilene Matos, “Uma lição de amigos”, in *D.O. Leitura*, São Paulo, ano 19, n.8, agosto de 2001, p. 22-26.

[...] Alcântara de fato utilizou técnicas de composição peculiares à imprensa que se renovava visualmente, com as manchetes em letras grandes, a variação de tipos. Assim, compõe as páginas de seus livros como uma folha de jornal, com uma estrutura de mosaico, com amplo uso do negrito, caixa alta e variedade de tipos, bem como a pontuação muito específica — que assumem a condição de signos visuais, aliados aos conceitos das palavras. [...] Além de procedimentos de corte e montagem, que remetem ao cinema, com mudanças espaciais e temporais, incorpora, ainda, dizeres dos letrados, transcrição de cartas e convites, criando um forte apelo visual associado, também, a sugestões sonoras, como o uso de onomatopéias, trechos de música, de falas ocasionais que entrecortem o discurso, segundo o processo de colagem [...]⁵³

Na mesma edição da revista *Cult*, Djalma Cavalcante aponta para correspondências da obra do autor com os quadrinhos, com o cinema (sugere aproximação entre “Gaetaninho” e filmes de Charles Chaplin) e com a literatura de vanguarda, comparando-o a Apollinaire e John dos Passos⁵⁴. Em “Alcântara Machado, inventor de São Paulo”, texto que escrevi então para a revista, procurei mostrar as questões centrais que permeiam a literatura do autor, buscando compreender os aspectos que ainda a tornavam interessante: “O testemunho das transformações sociais do começo do século é um dos vetores do texto de Alcântara Machado. Naquilo que os contos de *BBBF* têm hoje de menos atual [...] reside a atualidade do texto à época e também sua importância documental”.⁵⁵

De 2001 para cá, nossa leitura de *Brás, Bexiga e Barra Funda* se desenvolveu. Este estudo procura nuançar ambas as visões — conflitantes, mas igualmente estabelecidas —, que celebram ou reprovam a literatura do autor, apontando para uma interpretação mais rica e contraditória da obra de Alcântara Machado. Tentamos problematizar o projeto literário expresso pelo próprio autor ao mostrar como o retrato de São Paulo construído nos contos de *Brás, Bexiga e Barra Funda* não é documentário, pitoresco e afetivo, como supõem uns, tampouco limitado e satírico em relação aos ítalo-brasileiros, como sustentam outros.

O quadro composto por Alcântara Machado, como o vemos, é violento, e, nos seus melhores momentos, de um humor gelado de espírito demolidor. A ficção do autor se funda nas contradições sociais brasileiras, notadamente aquelas da passagem da época colonial para a República — ainda sentidas nas primeiras décadas do século XX —, contexto histórico de idéias “fora do lugar”.⁵⁶

Este ensaio procura entender por que o escritor viu no cotidiano dos ítalo-paulistanos a matéria-prima para suas “notícias”, pretende examinar de que maneira o estilo cortante da prosa criada pelo escritor procurou reproduzir e revelar as transformações sociais pelas quais a cidade passava e qual é a representação de São Paulo que emerge da leitura do livro de Alcântara Machado. Veremos como nessa tentativa de ser fiel à realidade dos ítalo-paulistanos, o autor, em sua busca pela “sinceridade” ficcional, terminou por compor um microcosmo em que o progresso e a modernização reduzem singularidades pessoais e apresentam as contradições e diferenças sociais da São Paulo dos anos 1920 de forma naturalizada.

⁵³ Cecília de Lara, “O rapsodo da imprensa”, in revista *Cult* n° 47, junho de 2001, pp. 52-55.

⁵⁴ O tom do artigo de Cavalcante é meramente indicativo, sem incorrer em problematizações. Ao aproximar os contos de Alcântara Machado às narrativas de *L'Hérésiarque et Cie.*, de Apollinaire, o texto diz que “o francês narra histórias triviais do cotidiano, temperadas com fantasia, humor e ironia, de forma muito semelhante à que Antônio viria empregar nos contos dos seus livros”. Djalma Cavalcante, “Antônio escreveu, nós l(v)emos”, in revista *Cult* n° 47, junho de 2001, pp. 58-61.

⁵⁵ Bruno Zeni, “Alcântara Machado, inventor de São Paulo”, in revista *Cult* n° 47, junho de 2001, pp. 46-50.

⁵⁶ Sobre esse desnível entre as transformações históricas do século XIX e as representações simbólicas dela derivadas, o nó entre a convivência de escravismo e liberalismo europeu, ver Roberto Schwarz, “As idéias fora do lugar”, in *O vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

Apesar disso, veremos também como nos melhores momentos de *BBBF* o procedimento literário do autor excede tal limitação e — diríamos mesmo — a trai. Certos contos ultrapassam e contrariam as intenções manifestadas pelo autor no seu programa literário, chamado de “Artigo de Fundo”, que serve de prefácio a *BBBF*. Esse texto é visto aqui com desconfiança crítica — pé atrás analítico que não se vê em nenhum dos autores que se debruçaram sobre a obra desse homem contraditório que foi Alcântara Machado.⁵⁷

Nesta leitura de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, o contraponto com os poemas de *Paulicéia desvairada* e as narrativas dos *Contos de Belazarte* procura na subjetividade da poesia e na abordagem afetiva dos contos de Mário de Andrade o avesso da prosa realista e isenta de emotividade de Alcântara Machado. Estabelecemos uma aproximação com certos recursos construtivos da poesia de Oswald de Andrade, principalmente aquela de *Pau-Brasil*. Não se descarta ainda certa afinidade com o Machado de Assis de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Esta aproximação, porém, é bastante problemática e demandaria tempo e espaços que ultrapassam os objetivos deste trabalho. De passagem, já que adiante iremos desenvolver a análise nessa direção, digamos que Alcântara Machado compartilha com Machado de Assis certa negatividade no tratamento que confere à matéria de sua ficção.⁵⁸

Se no escritor do século XIX esse aspecto se exprimia por meio da construção de um romance escrito por um defunto autor, que se gaba de não ter sido nada nem ter transmitido a “nenhuma criatura o legado de nossa miséria”, no contista do começo do século XX isso se dá na maneira com que os textos do livro são apresentados: como notícias em que a autoria do que se constrói é, se não eliminada, colocada em situação despersonalizada. Em Alcântara Machado, como tentaremos sugerir, é preciso que o leitor mantenha certa distância em relação ao universo ficcional em questão. A relação do autor aqui analisado com seus personagens pode ser vista de forma análoga, se aceitarmos ler tanto o prefácio como os contos com prevenção crítica. Além disso, é sobre a mesma estrutura social e sobre as mesmas dissonâncias ideológicas a ela subjacentes — geradas pela acomodação de capitalismo escravocrata, ideário liberal europeu e mecanismos de favor — que se ergue a ficção de Alcântara Machado. Décadas depois de Machado de Assis, 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.

⁵⁷ 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*, *op. cit.*, 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 (org.), *op. cit.*]. Em texto do mesmo livro, Sergio 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, p. 21-22. Esse homem que se deleita com a imbecilidade intrínseca do gênero humano é o mesmo que admira a música popular e, pouco antes de morrer, prepara uma coleção de modinhas, *Lira paulistana*, antologia publicada postumamente na *Revista do Arquivo Municipal* e republicada em *Prosa preparatória & Cavaquinho e saxofone*, org. de Cecília de Lara, *op. cit.*

⁵⁸ A esse respeito ver Roberto Schwarz, “Nacional, complexo, moderno e negativo”, in *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

Uma nova gênese paulistana

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 imensos jardins e parques da região do Ipiranga e da Aclimação, os novíssimos prédios públicos de inspiração europeia, 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, sem intenção de metáfora, falar num renascimento de São Paulo — ou, se preferirmos, de nascimento mesmo da São Paulo metrópole.

É a visão de um historiador atento aos cruzamentos entre história e manifestações culturais, Nicolau Sevcenko, ao comentar os vertiginosos anos 1920 na capital paulista: “Praticamente tudo que restara da antiga aldeia colonial foi posto abaixo, e o conjunto da fisionomia da cidade foi reformado para se transformar numa metrópole moderna de recorte europeu”.

A renovação concreta invadia o imaginário: “A São Paulo metrópole, portanto, tendo eliminado seu passado, nasceu como uma incógnita. Seus únicos signos de identificação não eram elementos estáveis, mas processos em curso vertiginoso: fusão, crescimento, aceleração, especulação. Seu símbolo oficial eram dois ramos cruzados de café, mas, para a população em geral, era uma locomotiva em aceleração máxima.”⁵⁹

A transformação visível e palpável do espaço urbano reflete, de forma progressiva e gradual, as mudanças políticas e econômicas ocorridas principalmente a partir da década de 1870, quando se intensifica a transformação do regime econômico e político brasileiro — processo que envolve a substituição do trabalho escravo pela mão-de-obra imigrante, livre e assalariada, que culminará com a abolição do regime escravista em 1888 e com a proclamação da República no ano seguinte.

A São Paulo da década de 1920, porém, ainda vivia com surpresa as transformações no cotidiano dos habitantes. 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*).⁶⁰

⁵⁹ As informações sobre as transformações urbanísticas de São Paulo na década de 1920 são de Raquel Rolnik, *Folha Explica: São Paulo*, Publifolha, 2001, e de Nicolau Sevcenko, “São Paulo, laboratório cultural interdito”, in *Pindorama revisitada*, Fundação Peirópolis, 2000. Os trechos citados estão em Sevcenko, p. 79 e 85. Sobre o assunto ver também Nicolau Sevcenko, *Orfeu extático na metrópole*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

⁶⁰ 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*⁶¹). 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 “perseguiu a miragem de um progresso inocente”.⁶² 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 nas benesses do progresso serviria de matriz para Alcântara Machado, três anos depois, 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 *Pau-Brasil*. O panorama socioeconômico dos anos 1920 redesenha São Paulo como metrópole, funda as bases da cidade tal como ela é hoje: urbana, desordenada, desigual, de população multi-racial.⁶³ Na superfície, é o retrato objetivo construído pelos contos de Alcântara Machado.

O sentimento generalizado nessas primeiras décadas do século passado — de mudança, vertigem e velocidade — não era, claro, sentido apenas em São Paulo. O espanto pela urbanização acelerada era como que o espírito de época das duas primeiras décadas do século. O Rio de Janeiro, então capital federal e maior cidade do país, passara por uma reforma urbana semelhante à de São Paulo. Lá, o sentimento de desestabilização não passou despercebido ao cronista João do Rio. Nas primeiras décadas do século, ele já registrava que vivíamos uma vida vertiginosa, “inteiramente presos ao automóvel”.⁶⁴

Se em certas crônicas de João do Rio o flagrante de transformação assume um tom de denúncia, de inconformismo, de nostalgia e de certo ceticismo no futuro⁶⁵, nos contos de Alcântara Machado a nova ordem urbana aparece completamente integrada à realidade literária, como matéria de ficção e motor de sua escrita, a ponto de nublar as incongruências das relações de classe para assumir o primeiro plano da narrativa. De moléstia, a vida vertiginosa passa a condição inescapável: o sonho de Gaetaninho é atropelado pelo bonde, Carmela não resiste ao assédio do namorador de Buick, o ciúme de Nicolino é potencializado pelos rumores das chaminés, a lógica do lucro dita a expansão urbana em direção à periferia da cidade que se industrializa.

Os novos tempos pediam uma nova língua, dizia João do Rio em “A era do automóvel”: “A minha veneração pelo automóvel vem exatamente do tipo novo que Ele desenvolve entre mil ações da civilização. A reforma começa na linguagem e na ortografia. É a língua do futuro”. Era natural então que a ficção, cedo ou tarde, registrasse novos ritmos, novos signos, nova temática, novo ponto de vista.⁶⁶

⁶¹ Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*, São Paulo, ed. Globo, 5ª edição, 2000.

⁶² 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.

⁶³ Em 1920, a população de São Paulo era de cerca de 500 mil habitantes. Já na década seguinte ela pularia para o dobro, ultrapassando 1 milhão de moradores, atrás apenas do Rio de Janeiro. Nicolau Sevcenko, “São Paulo – Laboratório cultural interdito”, in *Pindorama Revisitada*, São Paulo, Fundação Peirópolis, 2000.

⁶⁴ De João do Rio, ver “A era do Automóvel”, crônica do livro *Vida vertiginosa* (1912), in Luís Martins, *João do Rio, uma antologia*, Rio de Janeiro, Ed. Sabiá, 1971, p. 47; “A pressa de acabar”, do livro *Cinematógrafo* (1909), in Luís Martins, *op. cit.*, p. 149, e *A alma encantadora das ruas*, org. de Raul Antelo, São Paulo, Companhia das Letras, 1997. Para um contraponto à prosa nova de Alcântara Machado ver o estilo grandiloquente e efusivo de Sylvio Floreal, *Ronda da meia-noite*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2002.

⁶⁵ É curioso como o mesmo cronista ao escrever sobre São Paulo também se mostre eufórico em relação ao progresso da cidade. As crônicas de João do Rio sobre São Paulo estão reunidas em Nelson Schapochnik (org.), *João do Rio. Um dândi na Cafelândia*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2004.

⁶⁶ Como se percebe pela leitura de Alcântara e João do Rio, o sentimento profundo de instabilidade e alteração dos parâmetros e dos valores

A nova configuração do espaço público — a construção de arranha-céus e de fábricas, o crescimento da importância do jornalismo, a velocidade dos automóveis, a publicidade agressiva dos cartazes de rua —, essas novas dimensões e proporções da vida moderna teriam necessariamente que encontrar uma correspondência no discurso literário. Como se dentro de uma tempestade, os escritores do período se viram despertados para o momento presente e para o mundo à sua volta: dinâmico, variado, instável — e contraditório, porque incapaz de eliminar o elemento de atraso da formação brasileira.

A varredura do beletismo parnasiano era a primeira medida do programa modernista, e a renovação literária acompanhará os integrantes do movimento durante anos⁶⁷. Até aqui, claro está, nenhuma grande novidade na constatação de que a inventividade estética foi a principal das primeiras reformulações modernistas. Interessante é examinar que consequências essa configuração ainda desequilibrada entre vanguarda artística e transformação social tomou na obra de cada um dos primeiros modernistas.

A matéria a ser trabalhada como correlata dessa nova configuração urbana, o tema mesmo das obras desse primeiro momento modernista, seria então de duas espécies, como indica Alfredo Bosi, em *Céu, inferno*: ou a cidade multifacetada do momento contemporâneo (a Paulicéia arlequina) ou um Brasil de existência atemporal, fundado na fantasia e na mitologia.

No campo da prosa, 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” (Bosi, 1988). A partir dessa lógica, escreveriam *Macunaíma* (1928), o primeiro, e os 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.

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, como veremos mais à frente, e não de correspondência — exceção feita talvez a algumas passagens de *Macunaíma*, como o capítulo “Piaimã” e a sarcástica “Carta para as icamiabas”⁶⁸. 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 imagética⁶⁹. Além disso, o “prefácio” desse romance fragmentário de Oswald, assinado pelo personagem Machado Penumbra, alude a idéias que encontram ressonância na obra de Alcântara Machado, como no trecho seguinte:

João Miramar abandona momentaneamente o periodismo para fazer a sua entrada de homem mo-

parecia pairar como eletricidade no ar das metrópoles, tanto em São Paulo como no Rio, mas a reforma profunda e inevitável só seria possível na capital paulista. A esse respeito observa Alfredo Bosi: “A virada do primeiro pós-guerra foi internacional e fez brechas em todos os sistemas culturais que mostravam indícios de saturação. No Brasil, a área em que o conflito provinciano/citadino se fazia sentir com mais agudeza era São Paulo. Aqui a ruptura foi possível, porque só aqui o processo social e econômico gerava uma sede de contemporaneidade junto à qual o resto da nação parecia ainda uma vasta província de Parnaso.” Alfredo Bosi, “Moderno e modernista na literatura brasileira”, in *Céu, inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica*, São Paulo, Ática, 1988, p. 114.

⁶⁷ Escrever bem é escrever “melhor”, dirá Mário de Andrade na conferência de 1942 sobre a Semana de 1922. Mário de Andrade, “O movimento modernista”, in *Aspectos da literatura brasileira*, Livraria Martins Editora, 5ª edição, p. 246.

⁶⁸ 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*, 26ª edição, Belo Horizonte, Vila Rica Edições Reunidas, 1990, respectivamente pp. 32 e 63.

⁶⁹ No prefácio a *Pathé Baby*, Oswald chama o livro de Alcântara de “cinema com cheiro”. Antônio de Alcântara Machado, *Pathé Baby*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1982.

dero na espinhosa carreira das letras. E apresenta-se como o produto improvisado e portanto imprevisto e quicá chocante para muitos de uma época insofismável de transição. Como os *tanks*, os aviões de bombardeio sobre as cidades encolhidas de pavor, os gases asfixiantes e as terríveis minas, o seu estilo e a sua personalidade nasceram das clarinadas caóticas da guerra. [...] Torna-se lógico que o estilo dos escritores acompanhe a evolução emocional dos surtos humanos. [...] Esperemos com calma os frutos dessa nova revolução que nos apresenta pela primeira vez o estilo telegráfico e a metáfora lancinante.⁷⁰

Apesar do tom claramente satírico e anedótico do prefácio do livro, é possível identificar ali posições do próprio Oswald, como bem notou Haroldo de Campos: “Este pseudoprefácio [...] camufla uma série de considerações programáticas sobre a experiência oswaldiana, sendo assim um antimanifesto na paródia lingüística e um manifesto verdadeiro nas definições de técnica de composição que nele estão insertas.”⁷¹

Além da similaridade evidente entre o “estilo telegráfico de metáforas lancinantes” de Oswald e a “prosa de gilete” de Alcântara, é possível ver ainda correspondência entre ambos no que se refere a uma certa consciência histórica de pertencer a uma geração do pós-Primeira Guerra, como uma crônica de Alcântara Machado, publicada em 1926, sobre o sentimento de fazer parte de uma “geração revoltada”⁷². Acrescente-se a isso a economia de recursos estilísticos da prosa de Alcântara, a preferência pela feição “substantiva” das coisas — em afinidade com a definição de Roberto Schwarz para a poesia de Oswald —, e a instabilidade social e econômica pela qual passava a metrópole, tudo isso resulta em *BBBF* num estilo novo, ferino e demolidor que, no entanto, incorpora as contradições da formação histórica brasileira, como veremos adiante.

⁷⁰ Oswald de Andrade, “À guisa de prefácio”, in *Memórias sentimentais de João Miramar*, 7ª edição, São Paulo, editora Globo, 1995.

⁷¹ Haroldo de Campos, “Miramar na mira”, prefácio a *Memórias sentimentais de João Miramar*, *op.cit.*

⁷² Antônio de Alcântara Machado, “Geração revoltada”, in *Cavaquinho e saxofone (Solos) 1926-1930*, *op. cit.*, p. 330.

A objetividade “jornalística”

A objetividade da prosa ficcional de Alcântara nos convida a ler com naturalidade e credulidade os contos de *BBBF*: o narrador, sempre em terceira pessoa, não participa da história; por meio de grande habilidade e segura narrativas, o enredo como que se desenrola por ele mesmo. Como já indicava o título de seu primeiro livro (*Pathé Baby*, nome de um popular modelo de câmera cinematográfica da época), esse encobertamento do narrador proporciona uma estética próxima à do cinema e à da fotografia, em que a imagem se apresenta sem recursos de ilusionismo aparentes. 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 — note-se que o “Artigo de Fundo” é assinado por “A redação” e não pelo autor.

Essas renovações do estilo narrativo — direto, atual, oral —, determinadas pela comunicação entre as transformações sociais e o seu 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 posteriormente em *Pathé Baby*).

Alcântara buscou mesmo eliminar as fronteiras entre uma coisa e outra, literatura e jornalismo, por acreditar que a linguagem jornalística era mais apropriada para captar o que se passa “fora dos homens” e para expor o “homem em ação”.

Numa época (é a nossa) em que a literatura cada vez mais se preocupa com o caso interior, o jornal acaba sendo o único comentário do que se passa fora dos homens. O romance hoje em dia narra o indivíduo. Os indivíduos são assunto de imprensa. O aprofundamento do conhecimento de que fala Daniel-Rops está matando o fato na obra literária. Mesmo no teatro quase que já não acontece mais nada. A vida é sentida, pesada, decomposta, analisada, explicada. Ou se assiste à elaboração ou então à repercussão íntima das atitudes, dos gestos, das idéias. Não se vê por assim dizer o homem em ação. Vivendo solto no mundo. Heróis agora a gente só encontra no jornal.⁷³

A defesa do que está fora do homem parece ser uma preferência, expressa em palavras um tanto deslocadas, pelo caráter público e exterior das ações humanas, numa defesa de uma literatura participante — mas de uma participação não-militante ou partidária. Para tanto, o escritor procurou transferir à ficção o caráter de verdade e de testemunho típicos da reportagem, dando aos textos o frescor da novidade e o movimento das ruas, além de ter examinado aspectos políticos e econômicos da São Paulo de 1920. No “Artigo de fundo”, que faz as vezes de prefácio a *BBBF*, Alcântara Machado define o livro como um jornal e seus contos como notícias, arvorando, porém, às suas narrativas uma objetividade pura, livre de contradições:

Brás, Bexiga e Barra Funda, como membro da livre-imprensa que é, tenta fixar tão somente alguns aspectos da vida trabalhadeira, íntima e quotidiana desses novos mestiços nacionais e nacionalistas. É um jornal. Mais nada. Notícia. Só. Não tem partido nem ideal. Não comenta. Não discute. Não

⁷³ *idem*, p.379-381.

aprofunda. Principalmente não aprofunda. Em suas colunas não se encontra uma única linha de doutrina. Tudo são fatos diversos. Acontecimentos de crônica urbana. Episódios de rua. O aspecto étnico-social dessa novíssima raça de gigantes encontrará amanhã seu historiador. E será então analisado e pesado num livro.

Segundo a intenção expressa no prefácio, os contos partiriam de uma isenção total de posicionamento, de um ponto de vista neutro, como se resultado de uma máquina fotográfica que colhesse imagens de rua, como uma câmera de cinema documentando a realidade, em fragmentos do real: “fatos diversos, acontecimentos de crônica urbana, episódios de rua”. E, sem dúvida, o sabor e a eletricidade de sua prosa devem muito a recursos de visualidade como ações simultâneas, elipses de tempo bruscas, diálogos rápidos entre personagens, descrição de lugares concretos da cidade e tentativa de mimetizar a linguagem tipográfica de cartazes e dizeres. Quando se aplica esse tipo de idéia, de registro visual “fotográfico”, a uma outra forma expressiva — texto de ficção —, entende-se por que o autor imagine estar fazendo jornalismo, tipo de discurso que, não raro, busca se eximir de posicionamentos.

Estamos pisando em terreno pantanoso: apesar de nutrir especial apreço pela exterioridade das práticas humanas e pelo interesse público das ações dos indivíduos, o autor atesta que seus contos exploram acontecimentos de crônica urbana e episódios de rua sem comentário ou discussão, estabelecendo nos contos um limiar de ficção e reportagem. A espinhosa questão da “verdade” construída por meio da ficção, porém, não é simples⁷⁴, e a intenção manifesta de objetividade exige reflexão. Lukács talvez apreciasse a economia descritiva dos contos do autor, em que a ênfase na narração é levada quase ao limite, em movimentos de ação que se sucedem. O crítico, porém, certamente reprovava a falta de totalidade que apresentam os contos de Alcântara Machado, lacunares e impressionistas, cujos desfechos abertos e desconcertantes não permitem conclusões totalizantes de alcance evidente. Essa característica, que faz dos contos narrativas lineares mas fragmentárias, em que a sucessão de acontecimentos e as bruscas mudanças de ponto de vista exploram correspondência com a realidade fraturada da metrópole, talvez agradasse a Adorno. Mas o crítico certamente reprovava a assunção da literatura ao jornalismo — defendida pelo autor de *BBBF* —, em franco debate com Benjamin, que possivelmente veria correspondências interessantes entre o livro de contos em questão e *Berlim Alexanderplatz*, além de possivelmente surpreender na obra de Alcântara Machado uma manifestação condizente com seu ensaio sobre a crise da figura do narrador.⁷⁵

O mais provável, porém, é que nenhum dos três críticos se interessasse realmente pelo livro de Alcântara Machado, posto que a realidade que lhe dá forma é particularmente brasileira. Melhor, para nossos objetivos, é recorrer a autores interessados nos conflitos e contradições nacionais. Ao analisar, em *Raízes do Brasil*, a revolução promovida pela Abolição como um marco entre duas épocas, Sérgio Buarque de Holanda chama a atenção para a passagem de corte brusco do mundo agrário para o domínio do urbano no Brasil, configuração essa que molda o momento histórico a partir da qual nascem os contos do livro aqui analisado.

⁷⁴ A aproximação entre a narrativa de Alcântara e o cinema também é recorrente, mas problemática, e não foi bem desenvolvida por nenhum dos autores que a sugeriram. Tal similaridade também não permite, obviamente, conferir aos contos de *BBBF* status de narrativa documental, ainda que a comparação, como a de Décio Pignatari, seja feita com um movimento estético, o neo-realismo italiano, que buscou documentar a verdade da opressão social. Nesse campo, surpreende a ausência de menção às semelhanças entre a prosa de Alcântara Machado e o filme *O grande momento* (1957), de Roberto Santos, aproximação das mais interessantes, que no entanto não motivou nenhum dos autores que comparam a ficção de *BBBF* ao cinema.

⁷⁵ Georg Lukács, “Narrar ou descrever”, in *Ensaio de literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965; Theodor W. Adorno, “Posição do narrador no romance contemporâneo”, in *Notas de literatura I*, Duas Cidades/Ed. 34, São Paulo, 2003; Walter Benjamin, “O narrador” e “A crise do romance”, in *Obras escolhidas vol.1*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

O trágico da situação está justamente em que o quadro formado pela monarquia ainda guarda seu prestígio, tendo perdido sua razão de ser, e trata de manter-se como pode, não sem grande artifício. O Estado brasileiro preserva como relíquias respeitáveis algumas das formas exteriores do sistema tradicional, depois de desaparecida a base que as sustentava: uma periferia sem um centro.⁷⁶

Numa situação de desnível entre a realidade objetiva e as formas exteriores de funcionamento tradicional da sociedade brasileira — “uma periferia sem um centro”, segundo S. B. de Holanda; “um labirinto singular, uma espécie e oco dentro do oco”, segundo R. Schwarz⁷⁷ —, num curto-circuito entre condições formais de instituição da lei e aplicação da mesma segundo o mando e o arbítrio, numa situação fora de esquadro como essa, a representação ficcional não poderia se realizar senão exprimindo e problematizando essa mesma desafinação. É o que acontece no livro que estamos analisando, como veremos, não sem antes fazer um pequeno desvio para, numa obra coetânea à de Alcântara, sentir uma solução formal distinta.

⁷⁶ Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, 26ª edição, p.176.

⁷⁷ Roberto Schwarz, “As idéias fora do lugar”, in *op. cit.*, p.21.

O registro afetivo de Mário de Andrade um parêntese

Antes de examinarmos as implicações da objetividade de Alcântara Machado é bastante esclarecedor comparar sua visão de São Paulo com a de Mário de Andrade. A isenção sentimental da prosa de *BBBF* é bem o oposto do que Mário havia feito poucos anos antes, sob a forma de verso, em *Paulicéia desvairada*. A exacerbação psicológica do eu lírico se impõe de tal forma que um crítico como Luiz Costa Lima, vê na poética da subjetividade mariodeandradeana um “romantismo exacerbado”. Para Costa Lima, a Mário “escapa o que fora fundamental, desde Baudelaire, ao sentimento da poesia moderna: o impacto da grande cidade”⁷⁸.

De fato, não por acaso o primeiro verso do livro é uma declaração de falta de isenção sentimental — “São Paulo!, comoção de minha vida...”. Não há como negar, porém, que o objeto de representação do poeta está definido: é a São Paulo concreta, localizada no espaço e no tempo (“opus 1921”). João Luiz Lafetá analisa o livro de Mário segundo a oscilação entre a objetividade (a nomeação direta, discursiva) e a subjetividade, “submetida a grande pressão, que estoura tudo — o eu, a cidade, a linguagem — tudo submetendo à fragmentação”⁷⁹. Segundo Lafetá, o eu lírico do primeiro momento modernista engendra um movimento de desacordo entre a cidade e o desvairismo do trovador arlequinal. A subjetividade do poeta, que em *Paulicéia desvairada* assume o contorno de “minha loucura”, é, além disso, associada por Lafetá a uma das linhas vanguardistas européias, aquela “destrutiva” (expressionismo, surrealismo, dadaísmo), em oposição às correntes “construtivas” (futurismo, cubismo, abstracionismo).

A relação de amor de Mário com a cidade (“Paulicéia, minha noiva...”) nos anos vinte é tamanha que o sujeito poético aspira à supressão desse vão entre as duas coisas, o eu lírico e o outro, a ponto de querer derramar-se pelas ruas da cidade, de forma fluida, amalgamando-se ao objeto amado. Num poema datado de 1926, o eu lírico quer estar na cidade inteira, banhá-la de si mesmo, penetrar seu solo: “(...) Como um óleo,/ Me esparramo pela cidade,/ E as coisas, nessa intimidade,/ São um dilúvio de olhos/ Meus, assuntados sobre mim.// Tudo se funde em minha vista. (...)” (“Amar sem ser amado, ora pinhões”, de *Remate de Males*).

Nos *Contos de Belazarte* — narrativas, como as de *BBBF*, escritas durante a década de 20, mas publicadas apenas em 1934 —, o narrador de Mário conta histórias pungentes sobre os moradores do subúrbio de São Paulo, dividido entre as transformações sociais e as desigualdades intensificadas pelo progresso desordenado. As referências à paisagem urbana são pontuais e aparecem de forma “enviesada”, como neste trecho do conto “Caim, Caim e o resto”:

Mas no geral, os manos passavam os descansos junto da mãe. No verão iam para a porta, aquelas noites mansas, imensas da Lapa... Plão, tlão, tralharão, tão, plão, plãorr... bonde passava. E o silêncio. A casa ficava um pouco apartada sem vizinhos paredes meias. Na frente do outro lado da

⁷⁸ Luiz Costa Lima, *Lira e antilira*, 2ª edição revista, Rio de Janeiro, Top Books, 1995, p. 52.

⁷⁹ João Luiz Lafetá, “Representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*”, *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, nº 51, p. 83. De Lafetá, ver também *Figuração da intimidade*, São Paulo, Martins Fontes, 1986.

rua era o muro da fábrica, tal-e-qual uma cinta de couro separando a terra da noite esbranquiçada pela neblina. Chaminés. A cinquenta metros outras casas. O cachorro latia, uau, uau... uau...

A fotografia de Mário, como se vê, é bem menos realista que a de Alcântara. O narrador descreve o muro da fábrica como uma cinta de couro numa paisagem enevoada, procedimento descritivo que lembra o trabalho de um pintor surrealista — uma paisagem de Dalí? —, que transfigurasse o muro de tijolos em seu tamanho e sua matéria: uma grande cinta de couro a dividir a terra de toda a noite esbranquiçada. A passagem é ambígua o suficiente para deixar dúvidas sobre se é realmente o narrador que vê a cidade dessa maneira deformada ou se, na verdade, essa visão é a dos personagens que, tomando a fresca na noite imensa da Lapa, vêem a fábrica como num sonho e ouvem a chegada do bonde na onomatopéia meio infantilizada, meio primitivista.

Tal enfoque lateral sobre os signos do “progresso”, Mário já o anunciara no “Prefácio interessantíssimo”: “Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras freqüentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele razão de ser”.

Essa razão de ser do uso dos signos de modernidade na obra de Mário só pode ser compreendida com precisão em estudo detido sobre o assunto. Mas um outro trecho de *Contos de Belazarte* diz muito sobre como Mário interpreta a relação entre a cidade e seus moradores pobres nesse primórdio modernista. A história do menino Paulino — o piá, filho de prostituta, que vive na miséria e na sujeira — associa o abandono e a violência da mãe à opressão da cidade. Teresinha, quando perde a paciência com o filho, surra o menino na boca com o salto do tamanco. Paulino come terra, formiga, mosca, barata: “De gatinhas, com o fiofó espiando as nuvens, lambia o chão tamanduamente”. O narrador recorre a uma descrição de caráter grotesco para descrever o lento processo de animalização por que passa o piá (num procedimento análogo ao que descreve a trajetória de Ellis, o criado de “Túmulo, túmulo, túmulo”, conto do mesmo livro). Paulino segue apanhando, agora de Fernandez, o espanhol que vai morar com Teresinha. O menino é levado pela avó, “mulatona”, que xinga a nora de “carcamana porca”. No colo da avó, ele é tomado por um “medo pavoroso”, mas não chora pois “repara muito bem, a velha tinha um sapatão com salto muito grande, pior que tamanco”. Ele então vai arrefecendo, soltando-se com os carinhos da velha.

Paulino quis sossegar. Pela primeira vez na vida o conceito de futuro se alargou até o dia seguinte na idéia dele. Paulino sentiu que estava protegido, e no dia seguinte havia de ter café-com-açúcar na certa. [...] E a idéia do Paulino se encompridou até o dia seguinte, imaginando um canecão do tamanho da velha cheinho de café-com-açúcar.

Mas aqui, quando o menino começa a tomar consciência do tempo, com a noção de futuro se encompridando na idéia, e de seu lugar no mundo, ele é tomado de horror pela visão de uma chaminé:

Foi se rir pras duas lágrimas piedosas dela, porém bem no meio da gota apareceu uma botina que foi crescendo e ficou com um tacão do tamanho da velha. Paulino reprincipiou chorando baixo, que nem nas noites em que o acalanto da manha embalava o sono da Teresinha.

– Ara! Também agora basta de chorar! Ande um pouco, vamos!

O salto da botina encompridou enormemente e era a chaminé do outro lado da rua. O pranto de Paulino parou, mas parou engasgado de terror.

A cidade é, como no outro conto, deformada pela visão do personagem. Primeiro, o piá vê o salto do sapato da avó, que lhe dá medo de chorar, ele acostumado a apanhar na boca com o salto do tamanco da mãe. Esse salto transforma-se numa botina com um “tacão do tamanho da velha”. O salto da bota, por sua vez, cresce “enormemente” e transforma-se na “chaminé do outro lado da rua”. O menino então engasga de terror.

Se em “Caim, Caim e o resto”, a fábrica é elemento de uma paisagem de sonho, em “Piá não sofre? Sofre”, a cidade — na figura da chaminé, símbolo de trabalho, urbanização, progresso — é elemento opressor. Quando o menino tem sua primeira noção de futuro, ele é acometido pela visão terrível da chaminé, que é o salto do tamanco de sua mãe, que lhe machuca a boca, que o faz chorar, que o aterroriza. A cidade é lugar e agente desse sofrimento, constituidora do afeto e da percepção de mundo do personagem.

Aos olhos do narrador de Mário, o menino Paulino, filho de “carcamana” e neto de “mulatona”, não é seguramente um “novo mamaluco”, como o são os personagens de Alcântara Machado. A cidade, para os moradores do subúrbio de São Paulo, à margem da urbanização e do progresso industrial, é visão de sonho ou de pesadelo.

Nos desdobramentos de sua obra, por influências e motivos diversos, Mário parece caminhar para uma visão mais distanciada, clara, estável e, talvez paradoxalmente, mais complexa e contraditória de São Paulo. Como observa Valentim Facioli, nos contos de Mário, “os bairros vão ganhando contornos mais claros, as ruas vão sendo ocupadas visivelmente por homens divididos em classes, em interesses divergentes e contraditórios, o que implica, sobretudo para o escritor sincero que Mário pretendia ser, a dificuldade bem moderna de expressão literária de diferentes pontos de vista, especialmente aqueles mais distantes ou mais contraditórios com o do próprio escritor”⁸⁰. É o Mário dos *Contos novos* e de *Lira paulistana*.

A necessidade da sinceridade do escritor, a que Valentim alude no trecho citado acima, era uma questão que preocupava Mário de Andrade. Para ele, existiriam duas máscaras que o escritor usaria no processo criativo. Em outras palavras, dois cabotinismos: um, movido pelas “forças subconscientes, sentimentos recalçados, noções e causas secretas”; outro, o dos “motivos aparentes, passíveis de apresentação”. Para Mário, os motivos secretos, apesar de serem “o móvel originário” da criação, não seriam o “móvel dirigente”.

A nossa inteligência, em principal pela chamada “voz da consciência” ou que nome lhe derem, reconhece que o nosso indivíduo é por muitas partes coisa abjeta que a horroriza. Daí vencermos com paciência e infatigável atenção tudo o que de vil, de mesquinho, de repugnante possa originar a nossa vida e nossos gestos. Então surgem os móveis aparentes, as idéias passíveis de apresentação, não mais idéias-origem mas idéias finalidades, cujo destino é caridoso e nobilitador. Pura falsificação de valores, cabotimismo puro. Cabotinsimo nobre, necessário, maravilhosamente fecundo [...] Estes móveis aparentemente insinceros, máscaras de uma realidade primeira, fazem parte da nossa sinceridade total.⁸¹

Para Mário, é a máscara que realiza a obra-de-arte. Anatol Rosenfeld, em texto sobre o cabotimismo

⁸⁰ Valentim Facioli, “Mário de Andrade e a cidade de São Paulo: Aspectos”, in *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, nº 50, p. 62 a 79.

⁸¹ Mário de Andrade, “Do cabotimismo”, in *O empalhador de passarinho*, São Paulo, Martins, 1963.

na obra de Mário, refere-se a esse texto do escritor e discute o limite e a duplicidade da busca pela sinceridade no texto ficcional, ligando-os à personalidade múltipla (“eu sou trezentos”) de Mário e às proposições estéticas do momento.

A busca de Mário e do modernismo, como de todo movimento de acentuadas tendências irraciona- listas, orientado pelo *ethos* da libertação de regras convencionais e, por extensão, da revolta contra o espírito coletivo prevalecente, é a da “sinceridade”, da auto-expressão imediata, elementar, es- pontânea [...] A sinceridade é um valor aparentado com o da pureza. Ela pressupõe um ser simples (sem duplicidade), sem mescla psíquica, a identidade da pessoa consigo mesma, a unidade e trans- parência totais, desde as camadas íntimas do ser até os matizes mais externos da auto-expressão. Valores afins, embora não coincidentes, são os da genuinidade e autenticidade. Esses valores têm a peculiaridade de tanto menos se entregarem quanto mais se tornam meta conscientemente visada. Por isso não chegam a ser bem virtudes morais. Mas também não são valores estéticos: na arte, basta *parecer* sincero [...] Seja como for, procurando-a (a sinceridade), perde-se aquela auto-identi- dade, através do desdobramento diante do espelho da consciência (do qual fala Mário no seu artigo sobre o cabotinismo). Infiltra-se então, devido a certos exageros, um momento de pose e artifício que nega a sinceridade e faz duvidar da própria sinceridade da sinceridade. Torná-la de resto em princípio importante de um movimento já é sintoma de sua perda [...] ⁸²

É a máscara de Mário que Rosenfeld procura ver surgir e compreender.⁸³ Em nossa análise, basta ter em mente essas questões suscitadas por uma obra que se avizinha à de Alcântara Machado. O ensaio de Rosenfeld a respeito do “fingimento” de Mário também diz muito a respeito dos artifícios criadores de Alcântara Machado. Na tentativa de “tão somente fixar episódios de rua”, não iria a busca pela sinceridade típica do primeiro modernismo de que fala Rosenfeld? Não seria o “Artigo de fundo” de *BBBF* o “princípio importante de um movimento” pela sinceridade, que é paradoxalmente “sintoma de sua perda”? Se assim for, nas palavras de Mário, comporiam o “cabotinismo nobre” de Alcântara os seus procedimentos “jornalísticos” de criação, a escrita sincera, sem partido nem ideal, que “não comenta, não discute, não aprofunda”. Segundo essa visada, não seria possível dizer que a máscara de Alcântara é a máquina fotográfica que registra os episódios de rua de São Paulo?

⁸² Anatol Rosenfeld, “Mário e o cabotinismo”, in *Texto/contexto*, Perspectiva, 1976, 3ª edição, p. 187-189.

⁸³ Para uma visão crítica da teoria das máscaras de Mário de Andrade, ver Roberto Schwarz, *A sereia e o desconfiado*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

Desindividualização, alegoria e o fenômeno ítalo-brasileiro

Os recursos estilísticos de Alcântara Machado podem, a princípio, fazer acreditar que o escritor estivesse, em pleno período de revisão modernista, servindo-se de formas “ultrapassadas” de representação literária. As características do estilo da prosa de Alcântara aqui descritas — objetiva, isenta, realista — e sua visão da cidade como uma segunda natureza o aproximam da mentalidade de um escritor naturalista. Nesse sentido, em *O discurso e a cidade*, Antonio Candido reflete sobre o tema da veracidade do discurso de ficção na literatura, isto é, sobre os artifícios de que o escritor lança mão para dar ao leitor a “impressão de verdade” do texto ficcional, e analisa obras de duas espécies: aquelas que buscam *reproduzir* a realidade, alicerçadas histórica e socialmente, e aquelas que a *transfiguram*, criando paisagens irreais ou inexistentes. Lidos de acordo com a visão crítica de Candido, os contos de *Brás*, *Bexiga e Barra Funda* seriam, obviamente, inseridos entre os primeiros. Exemplificam mesmo um realismo programático, em que não só a tentativa de ilusionismo marca a narrativa, mas é enunciada — e acentuada — no “Artigo de fundo”, o programa de intenções do autor.

Ao analisar o romance naturalista de Aluísio Azevedo, *O cortiço*, as palavras de Antonio Candido parecem ajustar-se com precisão também a *BBBF*.

O leitor d’ *O cortiço* fica duvidando se ele é um romance naturalista verdadeiro, que não deseja ir além da realidade observável, ou se é nutrido por uma espécie de realismo alegórico, segundo o qual as descrições da vida quotidiana contêm implicitamente um outro plano de significado. Lukács diria que isto se dá por causa daquilo, e que o mal do Naturalismo foi não “espelhar” de modo correto a realidade, mas usá-la para chegar a uma visão reificada e deformadora, que a substitui de maneira indevida e é a alegoria.⁸⁴

O ensaio de Candido refere-se a um romance publicado em 1890, mas nos sugere um modo de ler também a representação do microcosmo dos bairros ítalo-paulistanos da década de 1920. A dúvida em relação ao caráter da ficção de *BBBF* é análoga à da levantada por Candido a respeito de *O cortiço*: seriam os contos de Alcântara uma tentativa de reproduzir, de forma documental, o cotidiano dos bairros ítalo-paulistanos ou uma grande alegoria da São Paulo dos anos vinte, em que a exterioridade seria representada no dia-a-dia dos novos mamalucos, mas cujo significado profundo seria diverso, dissimulado pela máscara da isenção?

Outro texto de Anatol Rosenfeld, “Reflexões sobre o romance moderno”, pode nos esclarecer a respeito do lugar mais adequado para uma obra como a de Alcântara Machado, escrita sob influxo da mentalidade naturalista, mas composta em meio ao tiroteio das vanguardas do começo do século XX. No ensaio, depois de determinar as características fundamentais dos romances realistas do século XIX, Rosenfeld aponta, na obra de Marcel Proust, o marco de rompimento da narração em perspectiva, realizado pelos romances de mergulho na psicologia interior da voz narrativa:

Se neste tipo de romances o narrador objetivo se omite, lançando-se, junto com o mundo exterior,

⁸⁴ Antonio Candido, “De cortiço a cortiço”, in *O discurso e a cidade*, Duas Cidades, 1998, 2ª edição, p. 136.

no fluxo de consciência caótica da personagem, há outros tipos de narrativas em que o narrador se omite – ou pelo menos supera o narrador tradicional – pela enfocação rígida das personagens somente de fora: renuncia a conhecer-lhes a intimidade. Descreve-lhes apenas o comportamento exterior e reproduz os diálogos. Nunca lhes penetra a alma.⁸⁵

São as características mais amplas e formais da literatura de Albert Camus e de Franz Kafka, cujos romances, segundo Rosenfeld, abandonam a psicologia “retratista” do romance tradicional, e de obras que tematizam a “simultaneidade da vida coletiva de uma casa ou cidade ou de um amplo espaço geográfico num segmento de tempo”, técnica que lança os indivíduos “no turbilhão de uma montagem caótica de monólogos interiores, notícias de jornal, estatísticas, cartazes de propaganda, informações políticas e meteorológicas, itinerários de bonde — montagem que reproduz, à maneira de rapidíssimos cortes cinematográficos, o redemoinho da vida metropolitana”.

Apesar de a análise de Rosenfeld se debruçar sobre a transformação vivida pelo romance nas primeiras décadas do século, suas palavras são adequadas para definir também as narrativas curtas de *BBBF*. A técnica simultaneísta, de “rapidíssimos cortes cinematográficos”, que busca retratar o “redemoinho da vida metropolitana”, pinta um afresco em que “os indivíduos são lançados no turbilhão de uma montagem caótica”. A realidade sufoca o elemento humano, impondo um achatamento dos personagens. A visualidade da metrópole é também uma das mais fortes características do texto de Alcântara Machado, em que cartazes de rua, convites de casamento, trechos de carta ou de conversas telefônicas, compõem o turbilhão dos acontecimentos urbanos. Não há em *BBBF*, da mesma forma, especulações psicológicas, mergulhos na consciência ou no fluxo de pensamento dos personagens. Interessa ao autor a exterioridade das ações coordenadas da grande cidade.

Para ser então coerente com seu programa de objetividade (e da exterioridade a ela subjacente) sua ficção se serve de 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 contos e prefácio —, esses dois textos parecem deixar entrever o significado propositivo da escrita jornalística de Alcântara: o poder político e o poder econômico estão destinados aos novos mamalucos, os ítalo-brasileiros de São Paulo.

“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 tomamos como uma notícia relevante para a época, elevando a história do novo deputado à uma trajetória digna de registro e menção pública, já que promovida à categoria de fato jornalístico. O dispositivo literário consiste numa mudança da

⁸⁵ Anatol Rosenfeld, “Reflexões sobre o romance moderno”, in *op.cit.*, p. 93-95. O ensaísta cita obras que utilizam tal técnica, como *USA*, de John dos Passos, *Berlim Alexanderplatz*, de Döblin, e *Sursis*, de Sartre.

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 Schwarz, que identifica os mecanismos do arbítrio e do favor como dominantes nas relações entre classe dominante e dependentes.

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 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, 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 riqueza e à sutileza construtiva do conto. No entanto, permite examinar como a sugestão do “Artigo de Fundo”, se aplicada à narrativa sem desconfiança ou distância, engessa a ficção numa correspondência mecânica com as idéias 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 no texto de 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 italiano 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 nos contos do livro, impressão que se confirma com a ocorrência nos contos do procedimento construtivo típico dessa ficção — instável, fragmentado e acelerado, como veremos adiante.

Antecipando, porém, a análise da forma constitutiva das narrativas, podemos dizer que em certas passagens do conto o autor registra em primeiro plano as novas modalidades de costume que se impõem, lançando mão de descrições que matizam o quadro alegórico. Atente-se para a cena em que Adriano Melli passa de carro em frente à casa de Teresa Rita, num exemplo da nova forma de namoro que se estabelecia entre os paulistanos mais abastados. Nesse trecho do conto, a narrativa enceta 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

Teresa 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 namorado (“Tocou para a Avenida Paulista”).⁸⁶

Dentro do panorama alegórico, tais símbolos matizam o quadro ideológico, conferindo força e vivacidade à narrativa, aproximando a ficção da árdua — e nunca completamente bem-sucedida — tarefa de representar a realidade, mas também desviam a atenção do cerne temático da narrativa, num procedimento recorrente nos textos de *BBBF*. A verossimilhança que tais detalhes conferem ao texto, porém, fortalecem ainda mais o recurso alegórico e o efeito de ridículo a que estão submetidos todos, tanto italianos como brasileiros descendentes de portugueses. Como veremos a seguir, a partir de análises mais pormenorizadas de algumas das narrativas do livro, a maioria dos contos de *BBBF* excede as intenções manifestas do próprio autor e sugerem uma leitura mais complexa e ambígua de sua ficção.

⁸⁶ 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.

Trânsito, sonho e sedução na metrópole

O primeiro conto de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, “Gaetaninho”, é também o mais conhecido texto de Alcântara Machado. Nessa narrativa, 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!⁸⁷

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 a leitura paciente e reiterativa pode realizar.

⁸⁷ 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 referência para a análise dos contos, corrigindo apenas a grafia de certas palavras, quando isso não acarrete prejuízo semântico. As citações de *BBBF* referem-se a essa edição.

A oposição pouco estanque entre casa e rua contribui para a instabilidade do quadro. Ela faz com que Ford, carroceiro e a mãe do Gaetaninho sejam figuras de presença semelhante, sem diferenciação significativa em sua relação com o protagonista, com pequena vantagem apenas para a última — o grito materno, forte e imperioso, faz o protagonista despertar de seu estado de alheamento. Gaetaninho, porém, não chega a estabelecer diálogo ou contato afetivo com a mãe, que é logo deixada para trás pelo drible do menino e pelo desenvolvimento da narrativa. Essa 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.

A conduta do narrador vem confirmar a sugestão de 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 acontecimento trivial — ainda que delicado, dado o perigo que a coexistência criança/automóvel denota — do cotidiano de uma grande cidade. 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 (talvez não afetuosa, porém) entre narrador e protagonista.

O começo de “Gaetaninho” dá mostras das principais características do narrador de Alcântara Machado: objetivo, como já anunciava o prefácio, e portanto distanciado, mas também claramente afetivo e próximo do personagem principal, a quem dispensa tratamento particular, de destaque, atenção e envolvimento — sobressaindo o uso do diminutivo e a celebração com que acompanha seus movimentos —, contrastados com a segura com que descreve a evolução das ações e a falta de ordenação e subordinação sintática.

A partir dali, o universo do conto amplia-se. 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.

A nova configuração é não apenas espacial, mas também social. 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.⁸⁸

Trata-se de um acontecimento que se anuncia, ainda sem contornos definidos, ocorrido num bairro pobre — talvez proletário — e, dentro dele, numa rua em que os moradores andam de bonde, quase nunca de carro ou de automóvel, como informa o texto. O narrador distancia-se 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. Assim, é possível identificar logo nas primeiras linhas do conto do livro essa relação contraditória que o narrador mantém com o universo que pretende retratar. Dependendo do ponto de vista, de simpatia ou ressabiamento, é possível surpreender, então, empatia e sensibilidade do narrador para com Gaetaninho tanto quanto um possível preconceito em relação ao protagonista, exposto por meio de um olhar distanciado e superior, que o insere entre a ralé da rua Oriente. Estamos, no entanto, ainda num estágio inicial da narrativa — uma situação dada, se entendermos a construção ficcional da qual o texto parte como reflexo de um determinado contexto social, que, como se infere pelo próprio conto, é de forte e evidente incongruência de classe.

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, pelo narrador — 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.⁸⁹ 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 de empatia. No extrato citado acima, narrador e personagem estão

⁸⁸ 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”.

⁸⁹ 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.

identificados, como se percebe pela construção intimista, que vasculha os pensamentos do personagem. As duas 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. A narrativa lança mão do discurso indireto livre e, assim, o narrador se confunde com os pensamentos do personagem, com 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, como se verá mais à frente no conto), 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 morrera 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 desfilar pelas ruas da cidade, deixando o bairro da ralé para passear pela cidade.

O conto apresenta então o sonho do protagonista, narrado em procedimento análogo, que alterna identificação e distância simpática em relação ao personagem, com recursos como discurso indireto livre e adesão ao espírito sublime do sonho (acentuada pela exclamação “Que beleza, rapaz!”, que ocorre duas vezes na descrição). O narrador entra definitivamente no espaço privado e descreve o menino deitado, com “a cabeça embaixo do travesseiro”, pronto para pegar no sono.

Eis, então, o sonho: durante o enterro da tia Filomena, Gaetaninho vai na boléia 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**”⁹⁰; 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 desapontado e, depois, quase chora de ódio.

O bloco de texto que segue, mais uma vez separado do anterior por espaço em branco, apresenta a repercussão do sonho de Gaetaninho entre os seus familiares, informando inclusive a reação de tia Filomena, que “teve um ataque de nervos” quando soube do sonho do sobrinho. Gaetaninho, constrangido pela reação da tia — e “para sossego da família alarmada com o agouro” —, substitui Filomena pelo seu Rubino, acendedor da Companhia de Gás, em versão revista do sonho. Os irmãos do menino, por sua vez, resolvem jogar no bicho: apostam no elefante, mas dá a vaca. Diz, então, o narrador: “E eles ficaram loucos de raiva por não terem logo adivinhado que não podia deixar de dar a vaca mesmo”.

A seqüência é descrita em tom francamente jocoso, de farsa e diversão, que procura enfatizar a balbúrdia do convívio familiar, em que todos levam por demais a sério e com intensidade emocional

⁹⁰ O grifo, em negrito, é do autor e está reproduzido na edição fac-similar.

melodramática o “presságio” do menino — agourento, para a maioria, mas auspicioso para os irmãos, que decidem tentar a sorte, aproveitando a sugestão onírica do menino mais novo. A cena termina com a observação ferina do narrador de que os sobrinhos mais velhos deveriam mesmo ter imaginado que a “vaca” era o melhor palpíte. Tia Filomena, coitada, é retratada de forma bastante depreciativa: destemperada, pois tem um ataque, animalizada e sexualizada — convenhamos que poucas designações são tão baixas a uma mulher quanto a de “vaca”.

As reações familiares ao sonho de Gaetaninho têm um quê de comédia de pastelão — a narrativa, nesse ponto, é temperada de melodrama farsesco e humor vulgar —, o que desvia o foco da questão central do conto, que é a da aspiração do menino em deixar o bairro em que mora, onde a ralé anda mesmo a pé ou de bonde, e desfilar 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”. A essas duas frases que anunciam o fim do conto, segue um diálogo entre Vicente, Nino e Beppino, que comentam outro enterro, o do pai do Afonso.

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 tocante, 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 que sai da rua do Oriente, 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 inúmeras 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 escassa 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.

A imagem de Gaetaninho vestido à marinheira dentro do caixão reproduz a do sonho do personagem, mas agora com evidente sentido oposto, de dor e pesar. O menino é sepultado com sua melhor roupa, aquela reservada para acontecimentos sociais especiais, que o fariam experimentar a integração de si mesmo na sociedade paulistana da época, mas que, ao contrário, vai com ele para o caixão. A morte dos habitantes pobres é apresentada em “Gaetaninho” de forma rotineira, natural, como atesta a série de cortejos e cerimônias fúnebres relacionados no texto. Recapitulando, são quatro os enterros do conto: o do sonho do menino, o de Tia Peronetta, que “se mudava para o Araçá”, o do “pai do Afonso”, mencionado por um dos garotos durante o jogo de futebol, e o do próprio Gaetaninho. O alto número de mortes no universo da pobreza é assustador, 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 ponto final do conto, 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 Beppino, o amigo do menino morto. 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.

Ao final, o conto parece dizer que, na cidade em transformação, sobrevivem os mais adaptados, aqueles que não ficam banzando na rua. A escolha em apresentar um personagem infantil como protagonista da narrativa acentua a dramaticidade do relato; primeiro, porque o atropelamento de uma criança por um bonde, dada a desproporção de tamanho e força entre o ser e a máquina, faz do acontecimento algo brutal, avassalador; mas também porque o conflito central que a narrativa apresenta, de exploração e opressão, freqüenta os sonhos dos moradores do bairro desde muito cedo.

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 veremos.

Se é correta a leitura que fazemos do conto, o cotejo com as idéias 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.

Votaremos a essa discussão sobre o desnível encontrado entre o “Artigo de Fundo” e os contos do livro, a fim de tentar compreender as implicações contraditórias da leitura conjugada de prefácio e ficção. Avancemos, antes, na leitura de algumas das demais narrativas de *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Outros contos do livro se articulam a “Gaetaninho” quanto a tema e forma: “Carmela”, “O monstro de rodas”, “Corinthians (2) vs. Palestra (1)” e “Lisetta” são aqueles com maior afinidade com o primeiro conto.

“Carmela” é a segunda narrativa do volume e descreve o namoro da protagonista com um rapaz galanteador, que não é nomeado no conto, mas aparece como “o caixa d’óculos”, sempre dentro de seu Buick, automóvel com que passeia pelas ruas do centro da cidade e de onde aborda a moça que pretende conquistar. Carmela é uma “costureirinha” que mora com os pais numa vila operária na Barra Funda. Quando a narrativa tem início, ela está deixando a oficina onde trabalha.

Dezoito horas e meia. Nem mais um minuto porque a madama respeita as horas de trabalho. Carmela sai da oficina. Bianca vem ao seu lado.

A rua Barão de Itapetininga é um depósito sarapintado de automóveis gritadores. As casas de modas

(AO CHIC PARISIENSE, SÃO PAULO-PARIS, PARIS ELEGANTE) despejam nas calçadas as costureirinhas que riem, falam alto, balançam os quadris como gangorras.⁹¹

O procedimento do narrador é semelhante ao do conto anterior. As duas orações que dão início ao texto são nominais e localizam a ação temporalmente; a pontuação continua econômica e o ritmo, acelerado. A intenção em reproduzir em forma de texto a paisagem urbana e o ritmo de funcionamento da cidade leva o escritor a procedimentos descritivos em que é fundamental situar também o espaço em que a ação se desenvolve. Torna-se necessário, assim, definir os contornos da cidade por meio da inserção na narrativa de signos concretos e tipicamente urbanos. Por isso, no primeiro parágrafo o narrador apresenta as personagens e diz que elas saem da oficina — onde são empregadas, como sugere a narrativa, já que “a madame respeita as horas de trabalho” — para, no segundo parágrafo, empreender um movimento de distanciamento em relação às duas personagens, movimento este que, no entanto, as inclui no universo que vai ser descrito (da mesma maneira que fizera em “Gaetaninho” ao localizar o menino no universo da rua do Oriente). Agora, o leitor é apresentado à rua Barão de Itapetininga, no bairro de Santa Cecília, onde se infere que se localiza a fábrica em que trabalham Carmela e Bianca, seguramente duas das costureirinhas que deixam a oficina. As lojas de roupas são citadas por seus nomes, todos eles de inspiração francesa e escritos em negrito e caixa alta, de maneira a remeter às fachadas dos estabelecimentos comerciais. Esse recurso de visualidade, assim como o ponto de vista da narrativa que vai das duas personagens para uma panorâmica de toda a rua, também está em consonância com o dispositivo narrativo de matriz variável e oscilante que já se vira no conto anterior.

As casas de modas despejam costureiras nas calçadas. O sujeito da oração são as lojas chiques, de marcas afrancesadas, e o verbo utilizado aponta para um maquinismo brutalizador do regime de trabalho das costureirinhas — Carmela e Bianca entre elas —, que sugere abuso e falta de consideração com as empregadas, como se, apesar de respeitar as horas de trabalho, a madame (ou seja, o empregador ou a classe dominante ou a elite) expelisse as trabalhadoras para a rua, como coisas entre coisas, como mercadoria — e, no limite, como descarte, já que o uso do verbo despejar transfere significado para o seu objeto, geralmente um amontoado de coisas que não exigem cuidado. Despeja-se, por exemplo, entulho de construção ou água suja na calçada. Além disso, o relevo dado ao fato de que a “madame” respeita a jornada de trabalho estipulada em lei indica que há forte componente de arbítrio na relação de trabalho instituída, justamente, à margem da legislação, como denota o “capricho” da madame, pois não há outra palavra para definir sua conduta de empregador. Respeitar o cumprimento das horas de trabalho a que as empregadas estão obrigadas aparece como uma concessão da “madame”, galicismo que também sublinha o caráter personalista — cordial — da relação patrão/operário.⁹²

Apesar dessa realidade de exploração, desmando (ou mando, já que há cumprimento do regime de horas de trabalho) e brutalidade a que estão submetidas, à saída do trabalho as costureirinhas riem e falam alto — numa clara situação de descontração e congraçamento que ameniza a situação de exploração —, mas também “balançam os quadris como gangorras”. A metáfora chama a atenção. A imagem remete ao rebolado das operárias, que em conjunto parecem, segundo diz o narrador distanciado, oscilar de um lado a outro, fazendo um movimento pendular, que atrai ao mesmo tempo que repele. De um lado

⁹¹ O uso da caixa alta e do grifo é do autor, e está reproduzido na edição citada.

⁹² Para um quadro da situação dos italianos em São Paulo e das condições de trabalho na cidade a partir de meados do século XIX ver Warren Dean, *A industrialização de São Paulo*, Difusão Européia do Livro, 1971; Zuleika M. F. Alvim, *Brava gente! – Os italianos em São Paulo*, Brasiliense, 1986; Richard Morse, *Formação histórica de São Paulo. De comunidade a metrópole*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1970; F. Foot Hardman e V. Leonardi, *História da indústria e do trabalho no Brasil: da origem aos anos vinte*, São Paulo, Global, 1982.

a outro, o efeito das curvas femininas é hipnótico — o que salienta o caráter atrativo e sedutor do rebolado — mas um tanto maquinal já que comparado a uma gangorra, sugerindo teor reificador e repulsivo à imagem — que conjuga corpo feminino e funcionamento mecânico de matéria inerte.

Do quadro geral, em que mulheres saem em conjunto da fábrica, o texto passa para a descrição singularizada, mudando o foco da composição, de modo a destacar uma das operárias que deixam a oficina de costura. Num movimento de particularização, as formas de Carmela logo ganham destaque. O narrador vai dizer que o vestido da garota “coladinho no corpo é de organdi verde”. Demorando-se ainda na descrição física da personagem, o texto encadeia uma série de frases nominais, que prosseguem na composição do corpo de Carmela: “Braços nus, colo nu, joelhos de fora. Sapatinhos verdes. Bago de uva marengo para os lábios dos amadores.” Toda a descrição é um tanto fetichista, pois demora-se em partes do corpo e do vestuário da garota, indo e vindo em detalhes, do joelho aos lábios, percorrendo o físico de Carmela como um passante que a devora com o olhar, atraído por suas formas irresistíveis. O procedimento de objetivação da personagem é evidente e culmina na metáfora com que o narrador fecha a descrição: Carmela é como um bago de uva que se oferece, pronto para ser colhido pelos “amadores”, ou seja, por aqueles que são ao mesmo tempo amantes e aventureiros inexperientes, como a ambigüidade do termo indica.

A seqüência do conto confirma, então, a sugestão da voz do narrador: Carmela leva uma cantada de um português que passa e diz a ela (e a quem mais quiser ouvir): “— Ai que rico corpinho!”. A moça reage às palavras do homem que passa, chamando-o de cafajeste, emendando em seguida um impropério dirigido à ascendência étnica do passante abusado: “Português sem educação!”, arremata ela. No entanto, a seguir, ela saca da bolsa um espelhinho e demora-se examinando, vaidosamente, o próprio rosto: a “boca reluzente de carmim”, o nariz arrebitado, as sobrelhas e, por fim, os brincos. O parágrafo volta à descrição fetichista da personagem, evidenciando a beleza e a atratividade de Carmela. Então Bianca, a companheira “estrábica e feia”, da protagonista chama a atenção da amiga para o namorado de Buick na esquina na praça. É o “caixa d’óculos”, rival do Angelo Cuoco, fazendo a corte à garota.

Voltando ainda à metáfora da gangorra, diríamos que o relevo conferido aos quadris das costureirinhas é uma imagem síntese do tema do conto. Nessa narrativa, Carmela é assediada por um rapaz galanteador, mas não abre mão do namoro que mantém com o Angelo, seu pretendente oficial. A garota oscila entre os dois, sem dispensar nenhum nem tampouco decidir-se entre eles, num movimento análogo ao de uma gangorra. O tema do conto é divertido e compõe, aberta e alegremente, um quadro de comédia de costumes, em que uma garota bonita, sempre acompanhada por sua amiga menos privilegiada fisicamente, é disputada por dois rapazolas, sapateando em cima do namorado oficial e fazendo resistência ao cortejador. Como era de se esperar, já que o acento étnico do tema vinha anunciado no prefácio, a disputa acontece entre um “italianinho”, o Angelo, e um brasileiro (muito provavelmente de ascendência portuguesa, como se infere pelo linguajar elegante do “caixa d’óculos”).

O cerne do conflito narrativo está nesse ponto mas, no entanto, também em outra parte: a oposição entre o “italianinho” e o brasileiro em questão é menos racial que de classe. Carmela, além de objeto do desejo dos homens, é também ela um ser desejanter, como seremos informados com o prosseguimento da narrativa, e seu sonho de garota pobre é estimulado pela aspiração em ser guindada à mesma condição social do “amador” que a corteja em seu Buick resplandecente.

Vejamos. À noite, Carmela lê um romance de aventura amorosa, nomeado no conto: *Joana, a*

desgraçada ou A odisséia de uma virgem. Inspirada pela leitura, que versa sobre um cavaleiro apaixonado que resgata a “formosa donzela” do imponente castelo, ela se pega a imaginar que o castelo era na verdade uma igreja — e a palavra assume dupla função no conto: é tanto o símbolo de um desejo de matrimônio, assim como alusão ao ponto de encontro que a garota estipulara com o caixa d’óculos para o dia seguinte. O devaneio bovarista da personagem é interrompido pelos gritos do pai da garota, que em italiano manda que Carmela apague a luz, esbravejando contra o desperdício de energia que a leitura da filha provoca. “Mi vuole proprio rovinare questa principessa” (“Quer mesmo me arruinar esta princesa”), diz o tripeiro Giuseppe Santini.

O pai da protagonista fala com a filha em italiano. Já a garota, uma “intalianinha” de uma geração subsequente, já está aclimatada e inserida na sociedade paulistana. A operária da fábrica de tecidos sonha com um cavaleiro que a venha resgatar de uma igreja. Aparentemente prometida ao Angelo — que trabalha como entregador da Casa Clark —, como diz Bianca ao caixa d’óculos, Carmela acaba se rendendo ao flerte do dono do Buick, dispensando inclusive a companhia da amiga nos passeios a bordo do carrão do caixa d’óculos. A escolha recai, portanto, sobre o “namorado de máquina”, como diz Bianca a certa altura.

Na cena final de “Carmela”, Bianca assiste à lanterna traseira do carro se distanciar. Carmela e o caixa d’óculos saem para mais um passeio, agora a sós. Bianca fica “nervosíssima”, “imaginando cousas”, e encontra a Ernestina, a quem “conta tudo”. Esta, então, pergunta do Angelo, sobre quem Bianca não tem dúvidas. Diz ela: “O Angelo? O Angelo é outra cousa. É pra casar”. O final do conto é pouco conclusivo, o que contraria o triunfalismo expresso no “Artigo de Fundo”. Carmela vai mesmo ceder aos galanteios do namorado e desistir do Angelo ou, como assegura Bianca, o matrimônio com o Angelo é certo? Não se sabe. Além disso, o texto se constrói de forma a não evidenciar o caráter jornalístico do relato, também anunciado com ênfase no prefácio.

O procedimento literário é instável, o que confunde e desvia a atenção do cerne temático do conto.⁹³ Há simultaneidade de ações, alternância entre espaços públicos e privados e, como se viu, oscilação entre a conjuntura geral e o acontecimento particular. Assim, num quadro de grande incongruência social e falta de estabilidade de ponto de vista, que notícia dão “Gaetaninho” e “Carmela”? Certamente não é a notícia anteriormente expressa no prefácio, ou seja, a de que os descendentes de italianos são aqueles mais adaptados para fazer o Brasil continuar a progredir. Ou, ao menos, não é só essa a notícia dada pelos contos vistos até aqui. Uma pergunta ainda anterior se impõe. Em que medida esses contos podem ser entendidos *enquanto* notícias? Por ora, deixemos a dúvida em suspenso.

⁹³ Luís Toledo Machado compara os recursos construtivos utilizados por Alcântara Machado àqueles de John dos Passos, destacando o caráter de colagem do procedimento: “A prevalência das sensações visuais conduz à transcrição integral de notícias, anúncios e *placards*, insertos nos textos com ajuda de tesoura e goma arábica. O processo, largamente utilizado por John dos Passos em *Manhattan transfer* reforça ainda a impressão de realidade crua, sem deformações e elaborações, arrancada da matéria bruta do cotidiano jornalístico.” Luís Toledo Machado, *Antônio de Alcântara Machado e o modernismo*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1970, p. 81.

Mando, favor, desigualdade de classe e relações cordiais

Pelo menos quatro outros contos do livro se relacionam diretamente aos dois primeiros. São eles “Amor e sangue”, “Lisetta”, “Corinthians (2) vs. Palestra (1)” e “O monstro de rodas”.

O primeiro deles é a história do barbeiro Nicolino. Tomado de ciúme por Grazia, ele termina por assassinar a garota em plena rua. No começo do conto, o protagonista se confunde a respeito do seu deslocamento, sem saber mais quem é o sujeito da ação, se ele próprio, se a cidade:

Sua impressão: a rua é que andava, não ele. Passou entre o verdureiro de grandes bigodes e a mulher de cabelo despenteado.

– Vá roubar no inferno, Seu Corrado!

Vá sofrer no inferno, Seu Nicolino! Foi o que ele ouviu de si mesmo.

– Pronto! Fica por quatrocentão.

– Mas é tomate podre, Seu Corrado!

Ia indo na manhã. A professora pública estranhou aquele ar tão triste. As bananas na porta da QUITANDA TRIPOLI ITALIANA eram de ouro por causa do sol. O Ford derrapou, maxixou, continuou bamboleando. E as chaminés das fábricas apitavam na Rua Brigadeiro Machado.

Não adiantava nada que o céu estivesse azul porque a alma de Nicolino estava negra.

A fala do narrador acompanha o estado de alma do Nicolino, que, imerso em pensamentos, percebe o espaço à sua volta de forma incompleta: o homem é reduzido à sua profissão e aos seus bigodes; da mulher, o protagonista percebe apenas os cabelos desarrumados. O barbeiro Nicolino ouve os impropérios de cada um, mas os decodifica de acordo com o seu estado de espírito: imagina-se mandando a si mesmo para o inferno. À medida que o conto se desenvolve, uma frase se repete como se fosse um refrão: “As fábricas apitavam”. O ritmo da cidade — dado de forma externa pelo apito da fábrica, que regula o horário dos operários — ressoa interiormente nos humores do protagonista.

O conto segue e Nicolino ouve um freguês comentar uma notícia do dia no *Estadão* a respeito de um crime passionai. Na hora do almoço, o protagonista encontra Grazia na rua, declara seu amor pela moça, mas é desdenhado. As fábricas apitam, indicando o fim do expediente. Nicolino surpreende a namorada novamente na rua, agora enfurecido, e a apunhala, repetindo a notícia do dia no jornal. O céu estava azul, mas a alma de Nicolino estava negra: não é a natureza que determina ou influencia o comportamento humano, mas o funcionamento da cidade, aqui apresentado em forma de apito de fábrica e de notícia de jornal.

A história narrada em “Amor e sangue” é simples: o protagonista, louco de amor e ciúme, assassina a namorada e é preso, mas alega “privação de sentido”, como no crime relatado no jornal. O trecho do conto, um relato de crime passionai, é bem mais jornalístico do que os dos outros textos vistos até aqui. O próprio título da narrativa imprime um teor de exagero e dramatismo que lembra os artifícios da imprensa sensacionalista, até mesmo aqueles da imprensa atual.

Digamos que a morte da moça que desdenha do rapaz enamorado poderia ser também o desfecho

de “Carmela”, se o Angelo descobrisse as escapadas da namorada com o caixa d’óculos. E se aceitarmos a sugestão do autor e tentarmos entender os textos em conjunto, como se estivessem todos numa mesma página de jornal, a visão de todo faz com que as relações entre um conto e outro se estabeleçam com mais clareza. Nesse sentido, algo semelhante acontece com “Gaetaninho” e “O monstro de rodas”, dois contos complementares. A história narrada no segundo começa no ponto em que termina o primeiro: “O monstro de rodas” tem início 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 do mulato Tiburcio 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.⁹⁴

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.⁹⁵

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.

⁹⁴ Sobre a atuação da Light na São Paulo das primeiras décadas do século ver Rolnik, *op. cit.*, e Sevcenko (2000).

⁹⁵ Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, *op. cit.*. Ver especialmente os capítulos 5, 6 e 7, respectivamente “O homem cordial”, “Novos tempos” e “Nossa revolução”.

O quadro social 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.

“Lisetta” e “Corinthians (2) vs Palestra (1)” também se relacionam ao universo temático de “Gaetaninho” e “Carmela”. O conflito de “Lisetta” se dá entre duas meninas, uma rica e outra pobre, que se avistam num bonde, ambas acompanhadas por suas mães. A primeira criança tem um ursinho felpudo no colo. Lisetta, encanta-se com o brinquedo da outra menina. Esta, notando a inveja da menina pobre, tripudia.

Lisetta sentia um desejo louco de tocar no ursinho. Jeitosamente procurou alcançá-lo. A menina rica percebeu, encarou a coitada com raiva, fez uma careta horrível e apertou contra o peito o bichinho que custava cinqüenta mil réis na Casa São Nicolau.

Lisetta chora, esperneia, grita porque quer o ursinho da menina rica, mas numa das paradas do bonde o brinquedo vai embora, nos braços da dona. “E a dona só de má antes de entrar no palacete estilo empreiteiro português voltou-se e agitou no ar o bichinho.” Dona Mariana, mãe de Lisetta, que no bonde ficara “escarlate” de vergonha, dá uma surra na menina chegando em casa. Porém, um dos irmãos de Lisetta que chegava da “oficina” satisfaz, como pode, o sonho da menina: lhe presenteia com um ursinho feito de lata.

Temos, então, de um lado: pobreza, insatisfação e desejo de posse. Do outro: opulência, desdém e raiva pela tentativa de apropriação da propriedade privada. Seria um cenário extremo de luta de classes, mas o colorido do mundo infantil rebaixa o tom e transforma o conflito numa crônica de birra de criança. Como em “Gaetaninho”, o conto desvia a atenção do leitor do cerne temático — a enormidade da desigualdade de classe da época — para pôr em primeiro plano uma cena de inconveniência de comportamento infantil. A gravidade da situação, no entanto, sobressai na leitura atenta. Os desejos de aquisição material, por um lado, e o esnobismo e a opressão sádica, de outro, não apenas constituem a centralidade da narrativa, mas contrastam com a naturalidade com que a ambas as mães reagem à situação dada, reafirmando cada uma sua posição social.

“Corinthians (2) vs Palestra (1)” faz operação semelhante. O conto descreve os lances de uma partida de futebol e a torcida de duas garotas “italianinhas”, Miquelina e Iolanda, nas arquibancadas. O movimento da narrativa é incessante e procura dar conta dos lances do jogo. A grande questão que permeia a narrativa é o coração volúvel de Miquelina, e sua paixão atual pelo Rocco, jogador do Palestra. A moça, porém, já namorara o Biagio, jogador do time rival, e o trocara pelo palestrino, deixando até de comparecer à Sociedade Beneficente e Recreativa do Bexiga, freqüentada pelo ex-namorado.

O Corinthians sai na frente, o Palestra empata, mas Biagio anota, de pênalti, o gol da virada. À medida que a partida avança, Biagio se destaca cada vez mais, e o coração de Miquelina acompanha o sucesso do antigo companheiro, deixando em segundo plano os sentimentos pelo jogador derrotado. Ao final do conto, desapontada com o Rocco, que não conseguira evitar a derrota do Palestra, Miquelina pergunta à amiga Iolanda se ela vai à Sociedade naquela noite, dando a entender que estava propensa a reencontrar o Biagio. Como Carmela em relação ao caixa d’óculos, Miquelina deixa-se seduzir por uma

vitória. Lá, o sucesso era material e palpável — um automóvel —, que conferia status socioeconômico. Aqui, a realização é esportiva, simbólica, mas não menos fascinante, por tudo o que o futebol representa em termos de atratividade física, notoriedade e possibilidades de realização material. Se o automóvel no primeiro texto seduzira a garota sonhadora, agora é o sucesso e o prestígio no esporte que fazem balançar o coração da outra moça. Em ambos os casos a ênfase recai mais sobre a posição econômica e social do par amoroso e menos sobre a identidade étnica e racial da aliança, ao contrário do que fazia supor o “Artigo de Fundo”. Associados, os contos informam da situação de competitividade feroz da sociedade paulistana da época, mas desfazem a impressão de desigualdade graças às idas e vindas incessantes da narrativa, às mudanças de perspectivas e ao tom ameno de festividade e sedução que os contos trazem a primeiro plano.

Estamos, de novo, em posição de alerta sobre as contradições da ficção do autor. Os dois contos, “Lisetta” e “Corinthians (2) vs Palestra (1)”, são narrativas simples, mas interessantes segundo a visada interpretativa que tentamos desenvolver aqui, pois simultaneamente confirmam e contradizem o prefácio ao livro. São “acontecimentos de crônica urbana”, “episódios de rua”, como antecipa o “Artigo de Fundo”, mas também narrativas que não parecem afinadas ao elogio do ítalo-paulista segundo a ênfase economicista e de aposta num progresso linear e emancipador. A família de Lisetta não se adaptou nem prosperou na São Paulo da década de 1920 senão como mão-de-obra barata e sucedâneo esmaecido da elite tradicional estabelecida, paralelo rematado no contraste das imagens dos dois ursinhos: um de pelúcia, outro de lata. Carmela e Miquelina não estão seguras quanto às suas opções afetivas e, volúveis, trocam de par amoroso assim que sentem a promessa fulgurante do brilho do sucesso e das possibilidades de arrivismo e aquisição material. São exemplos de ítalo-paulistas que ainda não se estabeleceram nem prosperaram por meio do próprio trabalho, como sustenta o elogio do prefácio — vivem numa sociedade em transformação acelerada e cujas promessas de enriquecimento e ascensão social são incertas e não dependem apenas do esforço laborioso.

O tom laudatório do “Artigo de fundo”, de “homenagem à força e às virtudes da nova fornada mamaluca”, porém, não é apenas contradito nos contos do livro mas também se desdobra na ficção com resultados irregulares. Algumas das narrativas parecem ilustrar fielmente a tese apresentada no prefácio, a de que os ítalo-brasileiros — “essa novíssima raça de gigantes” — são os mais bem adaptados para comandar o país. A aplicação esquemática da tese das “fornadas mamalucas” certamente lhes enfraquece do ponto de vista literário, já que torna esses textos previsíveis e simplistas, em sintonia com idéias bastante questionáveis do ponto de vista ideológico, sem que a ironia e o humor característicos da prosa do autor ultrapassem o patamar raso de comédia de costumes.

É o caso de contos como “Tiro-de-Guerra nº 35” e “Notas biográficas do novo deputado”. O primeiro conta a história do ítalo-brasileiro Aristodemo Guggiani, um malandro morador da Barra Funda que, em criança, aprendera a roubar no jogo de bolinha de gude e, na juventude, praticara futebol no Juvenil Flor de Prata F.C. e acalentara sonhos de trabalhar no circo. Aos vinte anos, tempo presente da narrativa, Aristodemo trabalha como cobrador de ônibus na linha Praça do Patriarca-Lapa, trajeto que, percorrido diariamente, o leva a conhecer “uma pequena”, uma “senhorinha” que, à janela, o espera passar no ônibus da Companhia Aviação Gabrielle d’Annunzio. Para escapar ao sorteio do alistamento militar, Aristodemo entra para o Tiro-de-Guerra nº 35. No regimento, é conquistado pelo patriotismo do sargento Aristóteles Camarão de Medeiros, cearense do Cariri, e vira “brasileiro jacobino”, a ponto de envolver-se numa briga com um companheiro de farda, o “alemãozinho” Guilherme Schwertz, que atravessava o hino nacional cantado pela tropa, zombando da canção oficial por não ser brasileiro. Por

conta da desavença entre Aristodemo e Guilherme, o sargento suspende os dois soldados, mas na “Ordem do Dia” elogia o patriotismo de Aristodemo. O conto termina com o narrador informando que Aristodemo pediu demissão da antiga empresa e, agora, trabalha na Sociedade de Transportes Rui Barbosa, na mesma linha Praça do Patriarca-Lapa. A trajetória do personagem afina-se com a idéia de adaptação dos ítalo-brasileiros. Se na infância e na juventude o protagonista se desviara do caminho reto que conduz ao reconhecimento na sociedade de bem, agora quando adulto Aristodemo trabalha regularmente como cobrador de bonde. O emprego lhe garante certa estabilidade e respeitabilidade, a ponto de ele se permitir cortejar uma “senhorinha” — avistada à janela, todo dia em seu trajeto —, tratamento pelo qual o conto parece sugerir que o rapaz corteja uma moça de família. Aristodemo ainda se permite uma pequena trapaça para escapar ao alistamento militar e acaba alistando-se no Tiro-de-Guerra, onde se converte definitivamente num brasileiro patriota.

A conversão de Aristodemo Guggiani em “brasileiro jacobino” se dá sem grandes contradições e de forma um tanto abrupta, sem que os motivos para tamanha mudança de convicções sejam muito convincentes, mas com prejuízo, aqui sim, para os personagens, todos eles meio apatetados até o limite da caricatura — ao contrário do que acontece em “Nacionalidade”, último conto do livro, como veremos adiante, em que também se narra uma história de conversão, mas com mais ambigüidade.

“Notas biográficas do novo deputado”, conto que já comentamos brevemente, também aplica esquematicamente a tese do prefácio. Nesse texto, talvez o mais interessante seja a referência a um espaço pouco mencionado em *BBBF*, mas não menos importante para a configuração urbana e social da época: as fazendas do Oeste paulista. O interior do Estado de São Paulo, a zona rural da cultura do café — origem do capital que gerava as transformações da metrópole —, aparece, porém, como realidade distante, da qual se tem notícia apenas pela carta do administrador da fazenda de café Santa Inácia, comunicando ao Coronel Juca, o proprietário das terras, a morte do compadre João Intaliano e a orfanidade do menino Gennarinho. A fazenda — representada pela linguagem arcaica, incorreta e empolada do administrador — é o lugar da ignorância e do atraso, moldado na figura desajeitada e bruta do menino Gennarinho, nascido no Brás, que passou cinco anos no interior e que volta à cidade sem modos, descivilizado. No entanto, é o mesmo Gennarinho, depois de ter o nome trocado para Januário e de ter sido matriculado no Ginásio São Bento, que vai ser eleito deputado.

As duas narrativas, “Tiro-de-Guerra nº 35” e “Notas biográficas do novo deputado”, mesmo que interessantes e envolventes, parecem ilustrar rigidamente a tese expressa no prefácio. A forma mecânica com que esses contos comprovam a aposta na ascensão social dos descendentes de italiano faz deles realizações apenas regulares, ainda que o colorido e a acidez da prosa de Alcântara Machado não se percam — note-se, no primeiro conto, que o apadrinhamento do Coronel Juca em relação a Januário deve ter sido decisivo para a carreira política do novo deputado; ou, no segundo, a sugestão de que o protagonista troca de empresa de ônibus, mas não de linha, o que certamente fará com que ele retome o namoro com a moça brasileira que cortejava, união que pode gerar, segundo a terminologia do autor, “novos mamalucos”.

Trabalho, exploração, golpe e apadrinhamento

Outros contos que tematizam diretamente as idéias do escritor sobre o universo ítalo-paulista são mais felizes do ponto de vista estético, exatamente porque 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 vêem 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 “A sociedade”, “Armazém Progresso de São Paulo” e “Nacionalidade”.

“A sociedade” começa com a tensão anunciada entre as etnias: “– Filha minha não casa com filho de carcamano!”, diz a esposa do conselheiro José Bonifácio de Matos e Arruda. O conto opõe duas famílias, uma de origem portuguesa e outra de origem italiana, que se unem em sociedade: nos negócios e no matrimônio dos filhos Adriano Melli e Teresa Rita Matos e Arruda. O *Cavaliere Ufficiale* Salvatore Melli propõe um acordo ao Conselheiro José Bonifácio: “1.200 teares. 36.000 fusos. Constituíam uma sociedade. O conselheiro entrava com os terrenos. O *Cav. Uff.* com o capital (...) A outra proposta foi feita de fraque e veio seis meses depois”. Segue, então, o convite de matrimônio de Teresa e Adriano: a vida em sociedade dá em negócios e em casamento. Em outras palavras, o capital é o alicerce da nova sociedade paulistana e, mais forte que os preconceitos de raça, promove nova miscigenação. Como queria a tese das “fornadas de mamalucos”, os ítalo-brasileiros são os “novos mestiços nacionais e nacionalistas”. No entanto, não é apenas o suor do trabalho que faz com que italianos e seus filhos adaptem-se à sociedade local, adotando o Brasil como seu país. Ao contrário, a sociedade brasileira tem mecanismos muito particulares de funcionamento e recompensa por meio dos quais enreda e brinda seus integrantes. Entre eles, está justamente o das alianças cordiais, em que laços de afeto e interesse sobrepujam-se àqueles do mérito e da igualdade.

A cordialidade, se sabe, não implica polidez, amabilidade e simpatia senão enquanto condutas exteriores e interessadas. O conto de Alcântara Machado constrói com muito refinamento uma situação que traduz a sociedade cordial brasileira na São Paulo da década de 1920. Dois homens da alta sociedade paulistana apartados por diferenças étnicas que, no caso, os repelem — dado o preconceito arraigado contra os “carcamanos” — convivem com polidez e relacionam-se como amigos fraternos porque há bons interesses econômicos que os aproximam. O tom bacharelesco com que ambos são identificados, tal como denotam os títulos que precedem seus nomes, e a insistência com que Salvatore Melli chama José Bonifácio de “doutor” (“*parlo* assim para facilitar”, diz o italiano) são artifícios de construção que o texto utiliza de modo a reforçar o retrato ao mesmo tempo pomposo e escuso da sociedade firmada.⁹⁶ O nome do conto, aliás, em sua ambigüidade dá conta de pelo menos três planos em que se estabelece

⁹⁶ “Numa sociedade como a nossa, em que certas virtudes senhoriais ainda merecem largo crédito, as qualidades do espírito substituem, não raro, os títulos honoríficos, e alguns dos seus distintivos materiais, como o anel de grau e a carta de bacharel, podem equivaler a autênticos brasões de nobreza”. Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, op. cit., p. 83.

esse acontecimento. A sociedade em questão é (1) aquela estabelecida entre o industrial italiano e o político de ascendência portuguesa no negócio da indústria fabril e da especulação imobiliária, (2) a alta sociedade, cujos integrantes detêm o poder econômico e freqüentam rodas de convívio social (bailes como os da vespéral do Paulistano) e (3) a própria sociedade paulistana.

Nesse quadro, estão presentes brasileiros de ascendência portuguesa, italianos, ítalo-brasileiros e brasileiros negros, todos se relacionando de forma desigual. O brasileiro-português, bem colocado política e socialmente, talvez já não tenha os ativos de outrora, mas ainda preserva patrimônio e pose. Os negros, tocam na orquestra, como artistas, mas também servem cafezinho, como empregados domésticos, posição que subsiste como sucedâneo da ordem escravista. A nova geração da alta classe, Adriano e Teresa Rita, mantém relação de continuidade com os pais, freqüentam o baile da sociedade e namoram com liberdade. O industrial italiano não é apenas portador dos recursos financeiros, é diretamente associado ao conceito de capital. É alegoria do poder econômico, como se vê na passagem em que o conselheiro está indeciso sobre a viabilidade econômica do negócio, mas é tranqüilizado pelas palavras do Cav. Uff. Melli:

— *Per Bacco*, doutor! Mas *io* tenho o capital. O capital *sono io*. O doutor entra com o terreno, mais nada. E o lucro se divide no meio.

O capital acendeu um charuto. O conselheiro coçou os joelhos disfarçando a emoção. A negra de broche serviu o café.

A proposta de Salvatore Melli é arruar o terreno contíguo à fábrica de tecidos de sua propriedade e vender os lotes aos operários. O lucro — “certo, mais que certo, garantidíssimo” — será dividido entre o italiano e o conselheiro. A uma situação específica, o fechamento de um negócio entre um empresário e um proprietário de terra, é dado força de alegoria, como já sugerimos anteriormente e como o trecho evidencia, associando diretamente o italiano ao capital, a ponto de “o capital” se tornar o sujeito da frase que indica o acordo.

À proposta enunciada pelo Cav. Uff. Melli, seguem três frases de construção similar, e que refletem a dinâmica social dessa sociedade. Com o acordo, o capital comemora acendendo um charuto, gesto de superioridade e fruição refinada que denota comando e controle da situação. A comemoração do conselheiro é de outra natureza. Ele precisa “disfarçar a emoção” por ter fechado negócio, talvez porque expressar a alegria de ter firmado sociedade com um “carcamano” seja algo vexatório, ainda que a certeza do lucro justifique, do ponto de vista objetivo, a aliança com o italiano. A satisfação do italiano tem a sobriedade e a arrogância despersonalizada próprias do capital; já a do conselheiro é desarrumada e desajeitada: ele “coça os joelhos”, num *frenesi* de emoção que o apanha sem jeito, como se ele não coubesse em si ou não soubesse o que fazer das mãos. A diferença das reações sugere ainda que o senhor da situação presente — e também no que ela projeta no futuro — é o italiano. Ao português, reserva-se um comportamento meio destrambelhado, que provavelmente expressa o seu deslocamento na sociedade antes do acordo, seu desconcerto durante ele e projeta certa patetice para o seu futuro, destituído de patrimônio, mas com vantagem líquida — o lucro certo e garantido — que, no entanto, talvez vá pelo ralo sem muita demora. Resta a terceira frase que sucede ao fechamento do negócio: “A negra de broche serviu o café”, que indica com evidência a posição servil do negro nessa nova configuração econômica, com o requinte de uso de um pequeno ornamento — o broche — que identifica a mulher que serve o café como uma negra de casa, não da rua, e assegura a estabilidade da ordem, já não-escravocrata, mas ainda bastante ligada à escravidão.

Do mesmo modo que se identifica o italiano ao capital, a fábrica que ambos pretendem construir em São Caetano não é a representação de si mesma, mas do processo de transformação social e do novo modo de produção que nasce na cidade. O salto promovido pela narrativa vai do microcosmo formado pelos bairros Brás, Bexiga e Barra Funda (onde ocorre a nova miscigenação), para São Paulo (a cidade em crescimento) e dali para o Brasil (os novos mamalucos, ítalo-brasileiros, são os sujeitos do progresso do país). Todavia, o processo de espoliação, além de pressupor o lado que fatura, obviamente também comporta o lado que sai prejudicado. No caso, quem pagará o lucro “garantidíssimo” dos dois acordantes serão os operários, que vão adquirir os lotes a preços altos, possivelmente pagando com o próprio trabalho. Não é improvável que a população operária seja composta não apenas de negros e mulatos, mas também de brasileiros de ascendência portuguesa e de ítalo-brasileiros. A situação de provável exploração a que os operários serão submetidos não é expressa no conto, mas é facilmente inferida pela construção da narrativa. Chegamos num ponto em que, se nos lembrarmos mais uma vez do “Artigo de Fundo”, voltaremos ao curto-circuito de correspondências truncadas entre prefácio e ficção.

O trecho de “A sociedade” citado acima — que, destacado do corpo do conto, lembra um pequeno poema Pau-Brasil⁹⁷ —, é um dos pontos altos do livro. A tipificação alegórica sugere exemplaridade, como se a situação fosse — mais que esperada — recorrente e generalizada e, no entanto, essa mesma construção expõe ambos, empresário italiano e patriarca brasileiro, ao ridículo do maneirismo de trato antiquado, informado por valores herdados da nobreza brasileira — colonial, escravista e cordial.⁹⁸ A passagem expressa também a “dissonância entre padrões burgueses e realidades derivadas do patriarcado rural”, que Roberto Schwarz indentifica como o centro da poesia de Oswald de Andrade, e que é também tradução formal e literária das “idéias fora do lugar”, que podemos verificar em *BBBF*.⁹⁹

A mesma estrutura de favorecimento e arbítrio, que a urbanização e a industrialização não foram capazes de elidir de todo, volta a figurar no centro de outra narrativa do livro, “Armazém Progresso de São Paulo”. O texto descreve acontecimentos ligados ao estabelecimento comercial que dá título ao conto, de propriedade de Natale Pienotto, localizado no Bexiga. O armazém começara modesto, com apenas uma porta de um dos lados da rua da Abolição. Agora, informa o conto, mudou de lado na rua e já conta 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 bocce”, 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, 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 antecipar-se ao aumento do preço da cebola, que andava a preços módicos, mas que em breve teria seu custo aumentado 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.

⁹⁷ A observação, precisa, é de Joaquim Alves de Aguiar.

⁹⁸ “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 obedientes ao velho ideal que mandava educarem-se os filhos apenas para o círculo doméstico”, Sérgio Buarque de Holanda, *op. cit.*, p. 142-143.

⁹⁹ Roberto Schwarz, “Nacional por subtração”, in *Que horas são?*, *op. cit.*, p. 37, e “As idéias fora do lugar”, in *Ao vencedor as batatas*, *op. cit.*

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 empatado na confeitaria”, de quem o Natale era credor. De novo, o que se passa é, sim, o triunfo do italiano, mas mais uma vez 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.

Por fim, em “Nacionalidade”, conto que fecha o livro, de forma análoga a “Tiro-de-Guerra nº 35”, o que se narra é a história de uma conversão, aquela do barbeiro italiano Tranquillo Zampinetti, que se torna cidadão brasileiro: após se filiar ao Partido Republicano Paulista, adquirir imóveis no Brás — quatro prédios na rua do Gasômetro, dois na rua Piratininga, depois mais dois na rua Santa Cruz da Figueira —, ver um dos filhos casar e outro se formar na Faculdade de Direito, Zampinetti requer a sua naturalização. O pedido, feito pelo filho advogado, acontece depois da festa de formatura do rapaz e do nascimento de seu primeiro neto, o que sugere a motivação da conversão: graças à segurança de que a prole terá continuidade no novo país, gerando por sua vez outros descendentes e perpetuando o nome e as posses da família. Note-se a sutileza com que o texto indica que o enriquecimento do barbeiro Zampinetti acompanha a sua entrada na política— e é potencializado por ela.

Negros e mulatos entre o espelhamento, o preconceito e a sátira de fundo

Antes de concluirmos nossa leitura de *BBBF*, ainda cabem algumas palavras sobre a representação de negros e mulatos nos contos do livro. Em “A sociedade”, como vimos no pequeno trecho citado anteriormente, selado o novo acordo nos negócios uma negra serve o café. Na mesma narrativa, durante o baile freqüentado pelo jovem casal de namorados, um negro canta com sua “beijorra” o papel de amade-criação da raça:

Na orquestra, o negro de casaco vermelho afastava o saxofone da beijorra para gritar:
Dizem que Cristo nasceu em Belém [...] mas a história se enganou [...] Cristo nasceu na Bahia, meu bem [...] e o baiano criou!

Nesse conto, o lugar do negro está bem determinado em sua posição servil (que a abolição da escravatura não foi capaz de eliminar). No livro como um todo, negros e mulatos, quando não estão completamente alheados de sua condição de servidão, aparecem conformados ou coniventes com a situação de dominação a que estão submetidos.

Exemplos não faltam. Já vimos que, em “O monstro de rodas”, o mulato Tibúrcio comenta — consciente, mas resignado — a impunidade a respeito de um crime cometido por um membro da alta sociedade. Mais adiante, o texto informa que lá pelas tantas do cortejo fúnebre, Tibúrcio “já havia arranjado três votos para as próximas eleições municipais”, em referência a uma possível prática de compra de votos ou, ao menos, de coerção política. No mesmo conto, durante o velório da menina “intalianinha” atropelada, uma mulata serve aqueles que velam o corpo e uma negra acompanha a ladainha da reza: “Sentada no chão, a mulata oferecia o copo de água de flor de laranja”; “A negra de sandália sem meia principiou a segunda volta do terço”. Numa das cenas finais de “Carmela”, a protagonista e a amiga Bianca “saem à rua suja de negras e cascas de amendoim”. Em “Armazém Progresso de São Paulo”, vimos que o mulato José Espiridião deixa-se corromper e alia-se ao dono do estabelecimento num golpe especulatório. No mesmo conto, há breve menção a um negro que pede um dose de aguardente no armazém:

— Dá duzentão de cachaça!
O negro fedido bebeu de um gole só. Começou a cuspir.

Os exemplos falam por si. A princípio, não seria equivocado supor que reservar ao negro tais papéis de servidão e comodismo ou conferir-lhe uma mirada desfavorável fosse um procedimento de composição realista, de espelhamento da sociedade à época. Também não é preciso sublinhar a forte carga pejorativa de adjetivos como “fedido” e “sujo”, associados aos negros. “Beijorra” tampouco é uma maneira elegante de se referir aos lábios do saxofonista. A questão se agudiza, no entanto, se raciocinarmos de forma menos mecânica.

Se o escritor não houvesse associado às narrativas o já comentado programa de intenções, poderíamos ler um conto tão emblemático como “A sociedade” como um espelho da configuração social de

São Paulo. Dessa forma, a alegoria do conto configuraria uma sátira da realidade aparente: os italianos e seus descendentes, em fase de enriquecimento e ascensão social, associam-se aos tradicionais donos do poder e da terra — os portugueses e seus descendentes — para manter as mesmas estruturas de dominação econômica e de exploração da mão-de-obra pobre. Negros, no degrau mais baixo da escala social, ou são lixo como casca de amendoim ou servem cafezinho, numa atualização da posição de escravos que já não vigora oficialmente mas ainda vige segundo o costume e o mecanismo personalista do arbítrio. Mulatos, menos espoliados, fazem conchavos com pequenos comerciantes ou trabalham em tarefas escusas como a de angariar votos.

Essa hipótese, de que a representação de negros e mulatos resignados pode ser entendida como reflexo da situação social, porém, também pode ser questionada se lembrarmos que, como mostra Florestan Fernandes, foi justamente na década de 1920 que apareceram de forma mais consciente e sistemática manifestações de participação e luta social organizada entre a população negra a fim de reivindicar direitos de igualdade. São do período a criação de jornais militantes da causa negra, como *O Getulino*, de Campinas, e *O Clarim da Alvorada*, de São Paulo, e a tentativa de organizar um congresso da Mocidade Negra; alguns anos depois, seria fundada uma organização chamada Frente Negra (1931). Segundo F. Fernandes, essa mudança de orientação atuadora da população de negros e mulatos — da apatia e do desalento para um novo “estado de espírito” reivindicatório e inconformado — toma consistência depois da Primeira Guerra Mundial, favorecida por fatores como: a urbanização e a industrialização maciças, que instituíram um regime de sociabilidade inédita; a comparação ao “paradigma do italiano”, com adesão e aprendizado por parte dos negros de valores como trabalho, poupança, solidariedade e sacrifício; e “o colapso da dominação tradicional e patrimonialista”.

O desaparecimento do regime escravocrata e senhorial aluía as bases materiais e morais da perpetuação daquele padrão de relação humana. Paulatinamente, ele deixava de ter vigência plena e indiscutível entre os “brancos”. Contudo, manteve-se durante maior lapso de tempo nas relações dos “brancos” com os “negros” [...] Mas mesmo nesta esfera, o referido padrão de relação entrou em crise progressiva e irreversível, graças ao efeito da universalização do trabalho assalariado, à consolidação da ordem social competitiva e à industrialização.¹⁰⁰

Para Florestan Fernandes, vivia-se na década de 1920 um “vazio histórico no plano das relações raciais”, que permitia tomada de consciência e iniciativas nunca vistas no país. No entanto, nada disso se vê em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, senão o elogio do “Artigo de Fundo” ao “paradigma italiano” em suas qualidades mais louváveis, a apatia dos negros e a adequação dos mulatos aos velhos mecanismos de funcionamento informal da sociedade brasileira.

Esquecida a tese dos novos mamalucos e admitida a idéia de que a representação é não-naturalista — já que não pretende espelhar de forma completa o universo de que se origina —, poderíamos ler “A sociedade” e a representação da sociedade paulistana em chave irônica — e alegoria, como sugerimos apoiados na leitura que Candido faz de *O cortiço* —, interpretação essa que associa os empresários italianos ao capital e à ignorância (o *Cav. Uff. Melli* toma uma pintura francesa como obra de um italiano) e debocha da decadência e da ganância das famílias tradicionais de origem portuguesa, enquanto os negros servem cafezinho e tocam na orquestra da vespéral do Paulistano para o divertimento dos ricos antigos e dos novos ricos.

¹⁰⁰ F. Fernandes, *A integração do negro na sociedade de classes*, São Paulo, Dominus, 1965, vol. II, p. 8-9.

Se, por outro lado, aceitamos a intenção manifesta do autor, a coisa desanda. Como afirmam as palavras do próprio Alcântara no “Artigo de fundo”, o livro não é uma sátira, mas “o órgão dos ítalo-brasileiros de São Paulo”. Além disso, o autor dedica o livro “ao triunfo dos novos mamalucos”, isto é, ao sucesso dos descendentes de imigrantes italianos. Nesse caso, portanto, a alegoria de “A sociedade” satiriza, mas também propõe: a nova sociedade será composta por italianos donos do capital e negros servís. A ironia desaparece para dar lugar ao escárnio e a uma visada pejorativa e fatalista.

Argumentos que deponham contra o autor não faltam: o otimismo laudatório do escritor — que vê no italiano o futuro da nação e, no negro, uma raça servil — acompanha a origem histórica da imigração brasileira. A causa do início e do financiamento oficial da imigração européia para o Brasil no século XIX está ligada, como se sabe, à crise da mão-de-obra escrava, deflagrada com a proibição do tráfico negreiro em 1850 e agravada com a Abolição, em 1888. Em seu primeiro momento, a imigração européia no Brasil foi o sistema sucedâneo da importação de escravos, empresa particular que servia a interesses nacionais, na confusão bem brasileira das esferas de interesse público e particular. Como aponta Luiz Felipe de Alencastro, a importação de braços trabalhadores, de qualquer raça ou país, que se iniciou então, atendia aos interesses dos fazendeiros e dos grandes comerciantes; já o caráter civilizatório da imigração, o embranquecimento da população brasileira — proposição implícita no “Artigo de fundo” de *BBBF* —, era preocupação da *intelligentsia* local.¹⁰¹

Podemos pensar também na amizade de Alcântara com Paulo Prado, que em *Retrato do Brasil* (1928) analisa a mestiçagem das três raças brasileiras de acordo com uma perspectiva psicológica. Segundo Paulo Prado, a miscigenação e a influência do clima teriam produzido um povo luxurioso, ambicioso e triste: “Luxúria, cobiça: melancolia. Nos povos, como nos indivíduos, é a seqüência de um quadro de psicopatia: abatimento físico e moral, fadiga, insensibilidade, abulia, tristeza”.¹⁰²

Alcântara adota o mesmo esquema causal (raça/meio) e o mesmo diagnóstico para as mazelas do povo brasileiro (tristeza). Voltemos ao seu “Artigo de fundo”:

Durante muito tempo a nacionalidade viveu da mescla de três raças que os poetas xingaram de tristes: as três raças tristes [...] Então os transatlânticos trouxeram da Europa outras raças aventureiras. Entre elas uma alegre que pisou na terra paulista cantando e na terra brotou e se alastrou como aquela planta também imigrante que há duzentos anos veio fundar a riqueza brasileira. Do consórcio da gente imigrante com o ambiente, do consórcio da gente imigrante com a indígena nasceram os novos mamalucos. Nasceram os intalianinhos.

Segundo Alcântara, o sangue italiano trouxe ao Brasil um ingrediente que faltava ao povo brasileiro: a alegria. Aqui, os italianos brotaram e se alastraram como o café, que veio fundar a moderna riqueza brasileira. Como integrante da *intelligentsia* paulistana, Alcântara parece comungar de uma visão darwinista do processo social e ser partidário da imigração italiana (e de seus desdobramentos) como um processo civilizador. De acordo com o seu programa e sua ficção, o embranquecimento da população promovido pelos novos mamalucos, essa “novíssima raça de gigantes” que agora detém o poder econômico e político de São Paulo, possibilitaria um futuro de progresso, riqueza e “alegria”.

¹⁰¹ Luiz Felipe de Alencastro, “Proletários e escravos – Imigrantes portugueses e cativos africanos no Rio de Janeiro, 1850-1872”, in *Novos Estudos Cebrap*, n° 21, julho de 1988, p.30-56.

¹⁰² Paulo Prado, in *Retrato do Brasil*, apud Dante Moreira Leite, in *op.cit.*, p. 264.

Em sintonia de fricção com a obra de Alcântara Machado, Vera Maria Chalmers sugere, com muita acuidade, que a metáfora do “banzo” de Gaetaninho aproxima a condição do imigrante italiano à do negro escravo. A seguir, a ensaísta, sempre muito crítica à obra do autor, sugere que, nesse caso, a representação do universo infantil expressa a pesquisa primitivista dos modernistas, na qual também se inserem negros, selvagens e loucos, numa lógica “antipragmática e antiburguesa”. Chalmers volta a sublinhar o caráter conformista de “Gaetaninho”, que “na paródia privada da manifestação pública de protesto sepulta as aspirações à melhoria de vida, partilhadas pela ralé da rua Oriente”. Ela anota, mais uma vez, a ausência de referências mais concretas à classe operária em *BBBF*: “Se o Gaetaninho que brinca na rua fosse um pequeno vidreiro, a metáfora contida em seu sonho ganharia concreção. Mas a figura do proletariado some na população de barbeiros e entregadores da Casa Clark. Ou desaparece coletiva e anônima na massa dos eleitores que o mulato cabo eleitoral tenta ganhar a caminho do cemitério, no pano de fundo de ‘O monstro de rodas’”.¹⁰³

O proletariado, porém, não está ausente do livro, como vimos, por exemplo, em “A sociedade”, conto em que eles não aparecem como personagens do texto, mas estão pressupostos como atores sociais envolvidos no acordo firmado entre italiano rico e brasileiro abastado. Carmela também pode ser considerada proletária, pois trabalha em regime assalariado numa oficina em que, apesar de madame respeitar as horas de trabalho, a empregada está submetida às regras do sistema fabril, aplicadas de forma arbitrária pela patroa. A família de Gaetaninho é de operários, como informa o conto. Em Lisetta, o irmão da menina que a presenteia com o ursinho de lata também é trabalhador da indústria. Em “Amor e sangue”, o ritmo da cidade e o estado de espírito do protagonista, assim como a marcação de tempo da narrativa, são dados pelos apitos das fábricas. Negros e mulatos, por sua vez, também compõem o retrato da sociedade descrita. Em *BBBF* são claramente representados como lumpem, o que é bastante verossímil e condizente com a época em que as narrativas foram escritas, ainda que a visada prescindia da dinâmica que o contexto histórico oferecia.¹⁰⁴

Bem analisada, a representação que o livro faz da sociedade mostra-se complexa. Como ficamos então? Talvez uma interpretação não redutora de *BBBF* necessite aceitar a dúvida em relação ao tom do prefácio do livro. Este pé atrás crítico leva a questionar a positividade do “Artigo de Fundo”. Bons argumentos nesse sentido, o de cogitar a possibilidade de que Alcântara Machado tenha escrito um prefácio auto-irônico ou paródico, também não faltam, já que é notória a personalidade galhofeira do autor e sua acidez implacável. A hipótese da negatividade do “Artigo 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 tradicionais brasileiros como o mando, o arbítrio, o favor, a desigualdade e a contaminação entre interesses públicos e privados. Sem optar exclu-

¹⁰³ Vera M. Chalmers, “Virado à paulista”, in Roberto Schwarz (org.), *op.cit.*, p. 138-139.

¹⁰⁴ “A situação histórico-social era propícia ao solapamento aberto e contínuo da forma tradicional de acomodação e dominação raciais”. F. Fernandes, *op. cit.*, vol.II, p. 5.

sivamente por nenhuma das leituras, conjugando ambas num quadro de tensão entre ficção e prefácio, a operação nos leva a concluir por uma leitura mais complexa da obra do autor.

Assim, o advento da “prosa de gilete” de Alcântara, que buscou transpor a realidade da São Paulo da década de 1920 para a narrativas de *BBBF*, parece motivado pelo momento histórico-social (a Paulicéia desvairada, metrópole virgem e 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, durante essa mesma década, de consolidação do trabalho assalariado e estertores das velhas oligarquias, 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. Nossa interpretação procurou entender como, por meio da análise do procedimento construtivo dessa ficção, é possível intuir quais são as notícias decisivas que o elogio aos novos mamalucos desloca para o fundo da representação. 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.

Recapitulando, 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. 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 permeável 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, ambíguo e, ao que parece, até hoje pouco notado: fatos casuais do cotidiano são narrados com naturalidade e amenidade, por meio de uma ironia travestida de humor leve, como se o narrador se deliciasse num riso gelado, ao mesmo galhofeiro e terrível, já que expõe — preservando-se — em acontecimentos do dia-a-dia uma situação estrutural de graves implicações que persiste apesar da revolução representada pela 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. A notícia é que os *intalianinhos*, além disso, adaptaram-se não só ao sistema laborioso e engrandecedor, mas também ao acomodamento local das relações cordiais, da permeabilidade entre interesse público e negócio privado, dos mecanismos de corrupção, apadrinhamento e favor.

Como vimos, 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 “A sociedade”, “Armazém Progresso de São Paulo” e “Nacionalidade” —, num sistema violentamente espoliador.

São Paulo é uma cidade em que a convivência racial e de classe dá forma concreta a essa situação. Os bairros operários — lugar do novo modo de produção: trabalho assalariado e livre — são um microcosmo do nó que produzem os princípios de igualdade racial e de classe “fora do lugar”, porque vigentes numa estrutura de herança escravista. A notícia que os contos anunciam é não apenas a da entrada da cidade e do país numa nova era de relações de trabalho e costumes, mas também a da persistência de nossas mazelas históricas. 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 escorregadias, informadas por um humor imprevisto e por oscilação 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 altiva, 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, *BBBF* ri com ironia gelada da permanência do Brasil arcaico numa cidade desigual e dissimulada.

Capítulo 2

Comunhão na marginalidade

Malandragem, fraternidade e subsistência em *Malagueta, Perus e Bacanaço*

Escritor marginal ou escritor de literatura marginal? A pergunta, desdobrada em duas, dá conta do mais conhecido e comentado aspecto da ficção de João Antônio. A um escritor cuja obra é de tal forma permeada por aspectos de sua vida parece natural conferir uma leitura que dilua os limites entre escritor e personagens, entre autor e narrador. Nascido em São Paulo numa família pobre, filho de imigrantes portugueses que residiam no subúrbio de Presidente Altino, zona oeste da cidade, office-boy, jornalista, notívago, boêmio, João Antônio escreveu sobretudo a partir daquilo que viveu, deixando em sua obra um rastro de biografia que se verifica na maioria de seus textos.

Há também outra pergunta escondida nessa estratégia de leitura da ficção de João Antônio: ainda que se ignorem os aspectos biográficos de sua trajetória, a ambição de retratar um determinado modo de vida dá à sua obra um caráter particular que a impede de ser dissociada da realidade da qual se alimenta? Colocando de uma forma mais simples, mas mais inquietante: se a literatura de João Antônio está impregnada de *vida* (ou do *real*) a ponto de com ela se confundir, qual a sua verdadeira dimensão depois que a realidade que a fez nascer já não existe mais? Ou ainda: para analisar a obra de um escritor que busca *parceiros* entre seus leitores, é possível deixar de lado as relações entre a vida dele próprio, a construção do modo de vida de seus personagens e a experiência de vida, individual e histórica, de seus leitores?

A dúvida que o questionamento a respeito do limite entre realidade e ficção coloca é a da permanência da literatura de João Antônio. Passados mais de quarenta anos de sua estréia como escritor, em 1963, com *Malagueta, Perus e Bacanaço*, e quase dez anos de sua morte, em 1996, seus livros continuam despertando o interesse dos leitores, dos críticos, das editoras e das revistas literárias.

A recepção do leitor comum é heterogênea e difícil de mensurar. Já a volta de sua obra às livrarias vem acontecendo com regularidade, com a reedição de alguns de seus livros pela editora Cosac e Naify. Em resposta a esse retorno de João Antônio ao circuito atual de leitura, as duas principais revistas de literatura e cultura do país, *Cult* e *Bravo!*, dedicaram em 2001 matérias a respeito do escritor.¹⁰⁵ No mesmo ano, Bernardo Carvalho escreveu sobre a reedição de *Ó Copacabana* na coluna *Resenha da Semana*, que mantinha no jornal *Folha de S. Paulo*.¹⁰⁶ A comunidade de parceiros de João Antônio parece hoje se alargar entre leitores heterogêneos, de diferentes formação e classes sociais. Prova disso é o grande interesse que sua ficção desperta entre a incipiente “geração marginal” de São Paulo. Em agosto de 2001, a revista *Caros Amigos* colocou nas bancas uma edição especial chamada *Literatura Marginal*, editada pelo escritor Ferréz, morador do Capão Redondo, periferia de São Paulo, e autor de *Capão Pecado* (Labortexto Editorial, 2000). No “Manifesto de Abertura” da revista, Ferréz apresenta a coletânea de textos como a voz da periferia que reivindica espaço e se posiciona historicamente, filiando-se à vertente marginal da literatura do país. O texto cita João Antônio:

¹⁰⁵ José Castelo, “João Antônio à margem da ficção”, in revista *Bravo!*, ano 4, nº 48, setembro de 2001, p. 114-122; Luana Villac, “Passaporte para a periferia”, in revista *Cult*, ano V, nº 51, outubro de 2001.

¹⁰⁶ Bernardo Carvalho, “A gema do carioca”, in *Folha de S. Paulo*, 20 de outubro de 2001, p. E-4.

O significado do que colocamos em suas mãos hoje é nada mais do que a realização de um sonho que infelizmente não foi vivido por centenas de escritores marginalizados deste país. Ao contrário do bandeirante que avançou com as mãos sujas de sangue sobre nosso território e arrancou a fé verdadeira, doutrinando nossos antepassados índios, e ao contrário dos senhores das casas-grandes que escravizaram nossos irmãos africanos e tentaram dominar e apagar toda a cultura de um povo massacrado mas não derrotado. Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados. Outra coisa também é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que um dia a periferia fez arte. Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de “excluídos sociais” e para nos certificar que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história e não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, o *Caros Amigos/Literatura Marginal* vem para representar a cultura autêntica de um povo composto de minorias, mas em seu todo uma maioria. E temos muito a proteger e a mostrar, temos nosso próprio vocabulário que é muito precioso, principalmente num país colonizado até os dias de hoje, onde a maioria não tem representatividade cultural e social. Como João Antônio andou pelas ruas de São Paulo e Rio de Janeiro sem ser valorizado, hoje ele se faz presente aqui e temos a honra de citá-lo como a mídia o eternizou, um autor da literatura marginal [...] ¹⁰⁷

A acolhida do escritor não se restringe, porém, a revistas literárias, novos escritores ou às conversas de bar em que o nome de João Antônio é sempre lembrado. A obra do autor, se ainda não foi estudada a fundo, não é ignorada pela crítica literária de formação universitária. Em 1999, a revista *Remate de Males*, do departamento de Teoria Literária da Unicamp, dedicou um número em homenagem ao escritor, com ensaios de Antonio Candido, Vilma Arêas, Fábio Lucas, Flávio Aguiar e Antonio Arnoni Prado, entre outros. Neste ano de 2004, Ricardo Miyake defendeu tese de mestrado em que empreende uma análise marxista do primeiro livro de João Antônio, detendo-se em quatro de seus contos (“Afinação da arte de chutar tampinhas”, “Fuje”, “Meninão do caixote” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”). Rodrigo Lacerda desenvolve pesquisa em nível de doutorado sobre a vida e a obra de João Antônio, com conclusão prevista para 2005.

O autor, portanto, vive dias de prestígio e releituras. A grande repercussão atual de sua obra permite então localizar João Antônio no centro do sistema literário brasileiro? Ou, pelo menos, no centro do circuito literário paulista? A acreditar na recorrência de seu nome nas revistas literárias — centrais ou marginais — e no interesse que sua obra ainda desperta entre críticos, escritores e estudantes como um termômetro de sua popularidade, pode-se dizer que sim. O que, se não responde à questão inicial, ao menos nos assegura da atualidade de sua ficção. E nos leva a mais uma pergunta: qual é o ingrediente usado por João Antônio que faz da São Paulo das décadas de 40 e 50 uma cidade tão atual ¹⁰⁸? Por que uma história de três jogadores de sinuca que percorrem a noite paulistana continua a despertar interesse hoje, quando a subsistência à margem da sociedade brasileira tem como principal manifestação a criminalidade e ao universo da sinuca e da malandragem clássica reservamos um olhar de nostalgia complacente?

A resposta pode aparentemente ir contra o que há de mais consensual a respeito do autor: a ficção

¹⁰⁷ Ferréz, “Manifesto de abertura: Literatura Marginal”, in revista *Caros Amigos/Literatura Marginal*, n° 1, s/d, p 3.

¹⁰⁸ Como sugere Flávio Aguiar, em *Malagueta, Perus e Bacanaço* “a matéria narrada devia ser de vinte anos antes, talvez, um pouco menos, um pouco mais”. F. Aguiar, “Evocação de João Antônio”, in *Remate de Males*, n° 19, Campinas, Unicamp, 1999, p. 107.

de João Antônio, segundo nossa leitura, não procura absolutamente retratar ou documentar a realidade paulistana ou a vida dos excluídos nem permanece colada à biografia do próprio escritor, mas, ao contrário, cria um mundo completamente independente e desvinculado do universo no qual se mira. Assim, autônoma em relação à substância histórica e pessoal que a alimentou, a obra de João Antônio se configura como um lugar e um tempo à parte — um mundo “fechado”, com regras próprias, como na sinuca — em que a totalidade da literatura, na feitura da escrita, no evento da fala e na vivência da leitura, aproxima a todos: autor, personagens e leitores. Não se pretende, com isso, postular que a obra do autor não comporte historicidade ou marcas do processo social brasileiro. Ao contrário, trata-se de verificar como as transformações pelas quais passou o país nas décadas de 1940 e 1950, período que precede imediatamente a feitura dos contos, entronizaram-se na obra do autor de maneira a lhe dar forma autônoma, isto é, concretizando uma solução formal dotada de grande força literária.

A tensão entre o que é factual e o que é ficção, entre marca histórica e forma literária, guarda o segredo da riqueza textual do escritor e não há qualquer boa leitura da obra de João Antônio que fuja ao desafio de interpretá-la a partir dessa espécie de paradoxo: a partir de uma prosa que se aproxima do documental e do memorialístico João Antônio criou um estilo ao mesmo tempo seco e afetivo, simples em seu apreço pela palavra cotidiana e refinado na conjugação da oralidade com o talento de fazer da variedade da fala um instrumento comum de narração e constituição dos seus personagens.

Alfredo Bosi identifica na prosa do autor um estilo realista “até o limite da reportagem sem deixar de envolver-se em um fortíssimo *pathos* que vai do ódio à ternura e do sarcasmo à piedade”.¹⁰⁹ Segundo Flávio Aguiar, “João Antônio [...] pinta quadros apaixonadamente deformados”.¹¹⁰ Segundo Ricardo Miyake, “num momento histórico preciso, de cruciais transformações no tecido social e econômico brasileiro, as personagens de ‘Malagueta, Perus e Bacanaço’ efetivamente representam os impasses da política desenvolvimentista que, grosso modo, já se havia iniciado desde os primórdios da década de 1930”.¹¹¹ João Alexandre Barbosa, no ano mesmo do lançamento de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, ao particularizar o caráter realista da obra do escritor, fazia a ressalva de que “a realidade é, para o autor um pedaço de vida e não uma inimiga da existência”, apontando ainda para o cenário de luta de classes sobre o qual se construía os contos do livro.¹¹² Vilma Arêas, ao comentar detalhadamente a técnica narrativa e descritiva do autor nos perfis de *A dama do encantado*, compara os recursos de composição de João Antônio à fotografia e à pintura, destacando o caráter poético da prosa do autor: “A contaminação com a poesia é [...] providencial [...] pois a contenção poética *pica* e *abrevia* a frase, estreitando o foco e facilitando a clareza da definição”.¹¹³

Antonio Candido define bem a condição híbrida de extração documentária, olhar objetivo e afetividade que caracteriza a obra do autor. Comentando *Malagueta, Perus e Bacanaço*, ele aponta a “ausência completa de sentimentalismo” como o tecido que dá suporte ao livro. Para Candido, “essa característica é devida a uma espécie de neutralidade estratégica, que dá destaque ao real, sobretudo porque os contos são escritos numa prosa dura, reduzida às frases mínimas, rejeitando qualquer ‘elegância’ e, por isso mesmo, adequada para representar a força da vida”.¹¹⁴

¹⁰⁹ Alfredo Bosi, “Um boêmio entre duas cidades”, prefácio a *Abraçado ao meu rancor*, Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

¹¹⁰ Flávio Aguiar, “Evocação de João Antônio”, in *Remate de Males*, n° 19, Campinas, Unicamp, 1999, p. 108.

¹¹¹ Ricardo Miyake, *Cidade, malandros e Capital: uma leitura dos contos de Malagueta, Perus e Bacanaço*, Tese de Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2004, p. 71.

¹¹² João Alexandre Barbosa, “*Malagueta, Perus e Bacanaço*”, in *Opus 60 – Ensaios de crítica*, São Paulo, Duas Cidades, 1980, pp. 137-140.

¹¹³ Vilma Arêas, “Chorinhos de um retratista (improvisado)”, in *Remate de Males*, n° 19, Campinas, Unicamp, 1999, p. 134.

¹¹⁴ Antonio Candido, “Na noite enxovalhada”, in *Remate de Males*, n° 19, Campinas, Unicamp, 1999, p. 84/85.

O enfoque de Candido nesse ensaio recai sobre a oralidade do narrador de João Antônio. É a partir dessa característica, tão marcada na prosa do escritor, que o crítico chega à conclusão de que a partir de uma “cidade documentariamente real”, a prosa de João Antônio cria uma “segunda natureza no reino da transfiguração criadora”. Para o crítico, os contos “Meninão do Caixote” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”, duas últimas narrativas do livro, são exemplares de como, para os personagens de João Antônio, o universo da sinuca substitui a dura realidade do trabalho e da convivência social normatizada:

Esses dois últimos contos (como outros de João Antônio) têm a marca daquelas realizações literárias que, a fim de representar o real de maneira convincente, conseguem criar um mundo próprio, até certo ponto “fechado”, como se tivesse leis próprias que nos fazem sentir raptados do nosso, para viver nele durante o tempo da leitura e, mais tarde, revivê-lo na memória. Neles, a narrativa de João Antônio nos joga no universo noturno de São Paulo. Mas de um certo São Paulo, construído ao redor de alguns marginais moídos pela vida, procurando um jeito de sobreviver por meio da trapaça, da esperteza ou da brutalidade. Nesses dois contos, mas sobretudo no último, excepcionalmente poderoso, tudo se articula para criar um mundo onde tomamos conhecimento de novas dimensões da vida, como se o autor quisesse nos iniciar na esfera dos excluídos, que procuram contornar a miséria usando esse sucedâneo patético do trabalho que são as artes da malandragem. E tudo vai se organizando para nos encerrar na atmosfera própria do conto: a iluminação soturna das ruas, os bondes rumorosos, a magia das mesas de bilhar, a movimentação no espaço onde o vício se acomoda e a sobrevivência depende de uma lei espúria do mais apto. No caso, mais apto em sinuca, em torno da qual se desenham uma técnica, uma ética e até uma estética, formando um modo de existir que é sobretudo um modo de subsistir. Os três parceiros Malagueta, Perus e Bacanaço representam um tipo de vida graças ao qual o escritor transfigura a noite paulistana e, invertendo os sinais, faz da transgressão um instrumento que nos humaniza.¹¹⁵

O conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, que dá nome ao livro, é o maior de todos aqueles reunidos nesta primeira obra de João Antônio e, certamente, é a narrativa mais importante do volume, como bem sublinha a leitura de Antonio Candido. Acreditamos, porém, que a interpretação do conto dependa de uma leitura que leve em conta a sua posição no livro — ao mesmo tempo central, já que nomeia a obra, e derradeira, pois que lhe dá fecho. Nesse sentido, Antonio Candido afirma, em outro trecho do texto citado que “Malagueta, Perus e Bacanaço” coroa o livro. O posicionamento do texto no final do volume indica que tudo que o precede concorre para defini-lo, pois, como veremos, há características que percorrem o livro de cabo a rabo, conferindo-lhe um caráter unitário — não se trata de uma compilação de histórias, mas de um livro que apresenta um projeto em seu todo. O encadeamento dos contos suscita relações entre as várias narrativas e os diferentes protagonistas.

¹¹⁵ Idem, pp. 86-87.

Destino nas próprias mãos — a busca por um lugar no mundo

Malagueta, Perus e Bacanaço é dividido em três partes. Na primeira, *Contos gerais*, são três os textos: “Busca”, “Afinação da arte de chutar tampinhas” e “Fujie”. A segunda parte se chama *Caserna* e tem duas narrativas: “Retalhos de fome numa tarde de G.C.” e “Natal na cafua”. A terceira parte, *Sinuca*, compõe-se de quatro contos: “Frio”, “Visita”, “Meninão do caixote” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

Há em *Malagueta, Perus e Bacanaço* um movimento geral que vai se erigindo no desenvolvimento do livro. Esse movimento se dá por uma espécie de tonalidade comum a cada um dos blocos e é indicado no encadeamento das narrativas, nos sugestivos nomes de cada conto e na divisão do livro em seções. Da perambulação em busca da própria identidade e do sentido de viver, marca da primeira parte, experimentamos o confinamento da vida regrada dos quartéis, nos dois contos intermediários, para então sermos libertos e, ao mesmo tempo, iniciados num universo de regras próprias, aquele da sinuca e da ética da malandragem.

Apesar de os contos da primeira parte aparentemente não formarem um todo de temática comum (como sugere o nome da divisão, *Contos gerais*), há neles algumas características que se repetem e que dão a essas narrativas um tom homogêneo. Os três primeiros contos têm um narrador em primeira pessoa. O protagonista de “Busca”, conto que abre o livro, chama-se Vicente, e é o único nesta parte identificado por um nome. O rapaz mora com a mãe na zona oeste de São Paulo, em algum bairro próximo da Lapa. A ação da narrativa se passa toda num único dia. Num “domingo chato, mole, balofo”, Vicente deixa a casa da mãe para passear a esmo pela cidade.

Desde que papai morreu, esta mania. Andar. Quando venho do serviço, num domingo, férias, a vontade aparece. O velho, quando vivo, fazia passeios a Santos, uma porção de coisas. Bom. A gente se divertia, a semana começava menos pesada, menos comprida, não sei. Às vezes penso que poderia recomençar os passeios.

— Que horas tem trem para São Paulo?

Meia hora não esperaria. Fui caminhando para a Lapa. Mesmo a pé. Os lados da City, tão diferentes, me davam uma tristeza leve. Essa que sinto quando como pouco, não bebo, ouço música. Ou fico analisando as letras dos antigos sambas tristes — dores de cotovelo, promessa, saudade... Essas coisas.¹¹⁶

Neste domingo chato, Vicente decide sair andar, mania que adquiriu desde a morte do pai. Vai a pé para os lados da Lapa, onde mora Luís, colega de trabalho na oficina onde ele é chefe de solda. Vicente fala com desprezo dos demais colegas, que têm o costume de o adular. Luís, não, “só abre a boca para coisa aproveitável”.

A narrativa do percurso pelas ruas da zona oeste da capital é suspensa. Vicente se põe, então, a descrever uma luta de boxe em que é nocauteado. “Quinze dias depois voltei aos treinos. Sem ânimo, a

¹¹⁶ João Antônio, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, Rio de Janeiro, Record, 1980, 7ª edição, p. 12. A partir daqui, a edição é identificada como *MPB*.

moral [*sic*] lá embaixo.” Descobre um problema no fígado que o obriga a uma operação e a aventar o abandono dos ringues. “Não continuei. Deixei o ringue, larguei uma vontade que trazia desde moleque e que era tudo (...) Minha vida sem aquilo acabaria. Eu estava naquilo desde moleque, não podia deixar.” Vicente resiste, pensa em continuar, mas acaba cedendo, e larga o boxe. O trecho em que o protagonista rememora seus momentos de boxeador é separado do corpo do conto por dois asteriscos, no começo e no final da cena. A passagem se configura como um *flashback* ou como uma divagação da memória do narrador, que a seguir retoma o percurso pela região.

Vicente passa na casa do amigo e companheiro de trabalho Luís. Volta para a rua:

Chateza na tarde. Ia para os lados do Piqueri. Havia bebericado conhaque num boteco, jogado uma partida de bilhar com Luís. Fingira atenção nas tacadas, um capricho que não é meu. Sorrira, pegara no giz, insinuara apostas. Mas por dentro estava era triste, oco, ânsia de encontrar alguma coisa. Não parede verde de tinhorões e trepadeiras, nem bola sete difícil, nem Lídia, nem...¹¹⁷

Vicente sente-se oco por dentro, em busca de algo que não sabe bem o que é — “Busca” é o nome do conto, lembre-se. O que ele procura não é uma tacada de sinuca, não é Lídia, não é... Vicente suspen- de a sua divagação, como se fosse pego de surpresa pelo encadeamento involuntário de seus pensamen- tos. Lídia é uma garota que vem lhe dando bola, insinuando-se, com a aprovação da mãe do rapaz, companheira de afazeres domésticos da garota: “Mamãe e ela se dão muito. Lá com suas costuras e arrumações caseiras. Eu não quero é nada”. “Por que diabo essa menina cismou comigo?”, pergunta Vicente a si próprio nas primeiras linhas do conto.

Aqui, depois de lembrar como abandonou o esporte que praticava desde moleque e que “era tudo” — “Minha vida sem aquilo acabaria” —, depois de ter andado a esmo e de ter visitado o amigo, ele senta-se num banco de jardim e uma série de lembranças lhe vem à cabeça: “tempo de quartel, maluqueiras, farras, porres, boxe”. Ele lembra também de que os seus primeiros cabelos brancos apontam nas têmpo- ras. Uma criança passa, chega perto, lhe dá um tapinha no joelho. “Achei graça naquilo, sorri, tive vontade de brincar com ela. Ficamos nos namorando nos olhos. Ela se chegou, conversamos. Perguntei essas coisas que se perguntam às crianças. Em que ano do grupo está, quantos anos tem, gosta daquilo, disto...”. Vicente paga um picolé para a menina e retoma sua peregrinação:

Andando tão devagar. Procurava alguma coisa na tarde. O vento esfriou. Não sabia bem o que, era um vazio tremendo. Mas estava procurando. Os ônibus passavam carregando gente que volta do cinema. Para essa gente de subúrbio mesquinho, semana brava suada nas filas, nas conduções chei- as, difíceis, cinema à tarde, pelo domingo é grande coisa. Viaja-se encolhido, apertado. Os ônibus se enchem.

— Essas vilas por aí são umas misérias.

[...]

Domingo chato, mole, balofo, parecia estar gestando alguma coisa. Uma idéia extravagante:

— Preciso cortar à escovinha. Assim escondo os começos de cabelo branco.

Chegaria em casa, beijo na testa de mamãe, cumprimentos para Lídia. Ela repetiria o jogo — indi- retas, risinho, interesse, por que não faço isso, por que não gosto de... Mas o vazio não passaria. Comer alguma coisa, botar o paletó. Andar de novo.

¹¹⁷ Idem, p. 14.

Na rua de pedregulho mal socado o sapato novo subia, descia. Sem pressa, mole. A garotinha do jardim público bem poderia ser filha minha. Este pensamento agradou-me, jogou-me uma ternura. Cortar à escovinha, que idéia! Lídia maneira, pequenina, talvez desse boa mulher [...]

Julguei muito necessário recomeçar os passeios a Santos, a Campinas... Eu e mamãe. Talvez as semanas comessem melhores, menos compridas. Segunda-feira não parecendo já o cansaço de quarta...

Nesse ponto em que suspendemos a leitura, a narrativa já está muito próxima do fim. Feito esse acompanhamento das andanças de Vicente e de suas divagações, podemos tirar algumas conclusões sobre o que configura e propõe o primeiro conto do primeiro livro de João Antônio.

O conto, como bem indica o seu título, “Busca”, nos leva ao encontro de um rapaz que, apesar de já ter uma profissão e um emprego estável, ainda dá sinais de imaturidade afetiva — recusa-se, com virulência, a considerar as insinuações da mãe e de Lídia, “lá com as suas costuras” —, e se lança pelas ruas da cidade à procura de algo que ele próprio não sabe o que é. O começo da narrativa dá a entender que a busca de Vicente é por algo exterior ao ambiente familiar. Esses dois espaços, a casa e a rua, parecem se opor de forma inconciliável. No final do conto, porém, depois de suas andanças solitárias, Vicente passa a considerar a hipótese de casar, ter filhos e de retomar os passeios que o pai empreendia quando vivo, agora em companhia da mãe. Especialmente, o percurso do protagonista termina onde começou: na própria casa. Mas a paisagem interior do personagem volta à casa materna transformada. O ponto de inflexão da narrativa é aquele em que Vicente senta-se no banco de um parque público e se dá conta, ainda de forma meio atabalhoada, de que ele já deixou de ser um adolescente, para adentrar a vida adulta naquilo que ela tem que mais imperioso: a constituição de si mesmo em relação aos outros e ao mundo.

A narrativa é repleta de sinais que indicam a tomada de consciência do protagonista em relação ao seu lugar no ambiente familiar e no universo social. Ele recapitula várias passagens da sua mocidade: tempo de quartel, “maluqueiras”, farras, porres, boxe. São lembranças de um tempo em que se é concomitantemente livre, impulsivo (fase das “maluqueiras”, dos porres e das farras), e ainda determinado pelas etapas de crescimento encadeadas pelas instituições sociais (colégio, quartel). Essas lembranças de adolescência e primeira juventude são, então, interrompidas pela alusão aos primeiros fios de cabelos brancos que lhe aparecem. Uma menina lhe dá um tapinha no joelho e, em poucas linhas, esse encontro com a infância refaz o caminho pessoal de amadurecimento de Vicente. Ele fica com vontade de brincar, voltar a ser criança. Depois, fica “namorando” a menina com os olhos. Então, ela se chega e eles conversam. Há vários encontros nessa passagem: de Vicente com o seu crescimento (sugerido na sucessão de verbos: brincar, namorar, conversar), de Vicente com sua possível condição de pai (mais à frente a idéia de que a menina pudesse ser sua filha o enternece), de Vicente com uma mulher (se pensarmos que depois desse “namoro” com a menina, ele passa a olhar Lídia com olhos mais receptivos). Quando retoma a caminhada, ele se vê contraposto à cidade ou, em outra palavra, à sociedade: ônibus apinhados de pessoas que voltam do cinema, programa dominical dessa “gente de subúrbio mesquinho”. Vicente sente-se em desacordo com o seu mundo: ele mesmo é um morador desse subúrbio, mas não se reconhece entre aqueles que se apertam nas conduções cheias: “— Essas vilas por aí são umas misérias”. Ele então decide voltar para casa, onde “Lídia e mamãe lá estariam às voltas com costuras, receitas disso e daquilo”.

O momento vivido por Vicente no conto é, como se disse, de tomada de consciência de sua condi-

ção individual e social. A busca do protagonista parece ser, então, a busca de si mesmo e do seu lugar na sociedade. Aqui já é possível vislumbrar o cerne do projeto ficcional do escritor. A referência à morte do pai e ao hábito de andar causado por essa perda é crucial para entender as motivações dos personagens de João Antônio e, como se verá mais à frente, também de sua literatura como um todo. A perda da autoridade paterna faz com que os personagens se lancem à procura de novos comportamentos, práticas e regras que lhes proporcionem um modo de atuação social e um sentido de vida. Em “Busca”, a morte do pai condena o rapaz a vagar, procurando um lugar e um tempo em que se sinta inteiro em si mesmo. Como indica uma frase do conto seguinte, “Afinação da arte de chutar tampinhas”, o protagonista de João Antônio é um “homem se atilando naquilo que faz”.

A nostalgia expressa uma necessidade de reconciliação com valores perdidos. Ausente a referência paterna, é com uma nova instância de autoridade que os personagens do escritor têm de se haver. Subitamente, os protagonistas desse mundo sem pai se vêem desamparados, despertados para a dimensão do mundo e impelidos a seguir o próprio caminho em uma sociedade em que os percursos são múltiplos e as possibilidades de realização para os habitantes do subúrbio, incertas. Nesta busca de um lugar social que os defina e os guie, é no companheirismo do amigo ou do parceiro de jogo que os protagonistas de João Antônio vão encontrar um outro que, como um irmão, seja ao mesmo tempo elemento de identificação e diferenciação.

Fraternidade e amizade, parceria e subsistência

Maria Rita Kehl organizou recentemente um volume de ensaios, *Função Fraterna*, que trata das associações entre irmãos como um contraponto necessário à função paterna, exercida nas organizações sociais por relações verticais de autoridade. Partindo dos estudos freudianos de cunho social, como “Totem e Tabu” e “Psicologia das Massas e Análise do Eu”, em que Freud expõe o conhecido mito da horda primitiva, Maria Rita Kehl propõe a retomada da idéia de fratria enquanto forma de associação e de convivência que se pautam pela “semelhança na diferença”. Segundo o mito freudiano da passagem de uma condição de barbárie para a da civilização, o assassinato do pai da horda primitiva pelos irmãos instaura ao mesmo tempo a Lei, que garante que todos tenham os mesmos direitos, e a culpa, que no sujeito moderno é matriz dos comportamentos neuróticos. Em seu ensaio “Existe uma Função Fraterna?”, Kehl expõe as relações entre as associações fraternas e a ordem social.

O crime compartilhado intensifica os laços fraternos e exige a produção de um ideal coletivo que funcione ao mesmo tempo para velar e para legitimar o assassinato a partir do qual os irmãos são forçados a se haver com suas diferenças.¹¹⁸

A Lei que substitui a tirania primitiva leva então os irmãos a sentirem a necessidade de encontrar formas de sociabilidade que impeçam o retorno da horda. A autoridade do pai é substituída pelas regras sociais.

Se o ato dos irmãos, no mito das origens, instituiu a função paterna, é a partir da cultura, da linguagem, que esta função continua operando. O pai real, e as diversas autoridades que podem substituí-lo, não fazem mais do que transmitir a Lei — à qual também estão como sujeitos... assujeitados. Separar o pai (real) do pai simbólico equivale, na ontogênese, ao assassinato primordial; refazer na vida pessoal o percurso da horda primitiva à coletividade civilizada é tarefa que não se realiza sem a participação do semelhante.¹¹⁹

É esse percurso da barbárie para a civilização que os personagens de João Antônio esboçam refazer em suas histórias pessoais, com suas caminhadas pelas ruas da cidade. A perda do pai real — a que o protagonista do primeiro conto do livro credita o costume de andar — impele o personagem a tomar consciência das outras formas de autoridade e de procurar o apoio de um outro que seja um semelhante, mas que por conta mesmo dessa força de identidade também lhe permita trilhar seu caminho individual, conferindo-lhe a liberdade que só o amparo do grupo ou da fratria proporciona.

A busca por um irmão — na figura do amigo ou do parceiro — que ajude a constituir a si mesmo é uma constante no comportamento dos protagonistas de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. No segundo conto do livro, “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas”, narrado em primeira pessoa como “Busca”, as inquietações do protagonista são muito parecidas às de Vicente. O conto começa com o narrador, que

¹¹⁸ Maria Rita Kehl, “Existe uma Função Fraterna?”, in *Função Fraterna*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000, p. 33.

¹¹⁹ Idem, p.35

não apresenta seu nome, lembrando seu tempo de moleque, quando jogava bola na U.M.P.A. (União dos Moços de Presidente Altino).

À boca da noite os grilos e os sapos já cantavam nas poças do campo da U.M.P.A. Depois da janta, cada um vinha do seu lado e a gente se juntava na sede. Então, folgados, fumávamos à vontade e contávamos coisas. Havia certo ar de homem na gente enquanto fumávamos [...] Ali pelas oito horas a vontade já crescia. Os mais velhos iam ajeitando as coisas, Biluca no seu cavaquinho, eu repicava na frigideira. Havia um surdo que um sujeito da Força Pública tocava (ele também era bom no pandeiro). As vozes se chegavam, se uniam e a gente batucava com vontade.¹²⁰

Nesses tempos de moleque, em que o futebol, o fumo e a música uniam a todos, fazendo as vozes se chegar, a figura do pai ainda representava a instância da ordem. Quando sua namoradina Aldônia o apanha fumando escondido e o delata para a família, o rapaz escreve à menina um bilhete desaforado, cheio de palavrões.

Tolice enorme. Surra dobrada, em casa. Papai me esperando com o bilhete na mão. A diaba contava tudo porque sabia que eu apanhava mesmo.¹²¹

Como no primeiro conto, há um trecho em que o personagem narra uma experiência localizada em outro tempo. Em “Busca”, como vimos, Vicente lembra seu tempo de boxeador. Já o narrador de “Afinação” se vê obrigado a praticar o jiu-jitsu: “Quartel. Nem me deixaram pensar em jogo de bola. Jiu-jitsu. E eu que sempre gostei de uma pelota...”. Ele é escalado para dar aulas para os filhos de um superior: “E eu aturando onze meses os filhinhos do comandante. — Sim, senhor, seu capitão. [...] Para mim, o comandante era bom. Eu não tinha queixa. Favores, dispensas, o homem me dava um fio de liberdade. Porém um defeito sem remédio. Eu nunca rasguei o verbo. Senão, cafua.”

Da adolescência à primeira juventude, a figura autoritária do pai passa do pai biológico para o capitão do quartel. Na terceira parte do conto, que começa com a anunciação do comportamento vagabundo de chutar tampinhas — “Há algum tempo venho afinando certa mania” —, a figura do pai desaparece. O protagonista passa a afiar suas artes: a de chutar tampinhas no meio da rua e a de descrever as particularidades desse dom.

Só um sujeito como eu, homem se atilando naquilo que faz, pode avaliar um chute digno para determinadas tampinhas. Porque como as coisas, as tampinhas são desiguais.[...]

Descobri com encanto que meus sapatos de borracha se prestam melhor para apurar minha tarefa. Doce e difícil tarefa de chutar tampinhas.[...]

Mas quem se entrega a criar vive descobrindo. Descobri o muito gostoso “plac-plac” dos meus sapatos de couro, nas tardes e nas madrugadas que varo, zanzando, devagar. Esta minha cidade a que minha vila pertence guarda homens e mulheres que, à pressa, correm para viver, pra baixo e pra cima, semanas bravas. Sábados à tarde e domingos inteirinhos — cidade se despoeva. Todos correm para os lados, para os longes da cidade. São horas, então, do meu “plac-plac”. Fica outra a minha cidade! Não posso falar dos meus sapatos de saltos de couro... Nas minhas andanças é que sei! Só eles constata, em solidão, que somente há crianças, há pássaros e há árvores pela tardes de sábados e domingos, nesta minha cidade.¹²²

¹²⁰ MPB, p. 17.

¹²¹ Idem, p. 20.

¹²² MPB, p. 21 e 22.

Assim como o protagonista de “Busca”, o narrador-personagem de “Afinação” é um rapaz que teve seu tempo de quartel e de farra, mas agora está solto nas ruas da cidade, que ele chama de “minha”, mas que não reconhece como espaço de estrutura social normatizada. É durante os sábados e domingos, quando a cidade se “despovoa”, que ele pode exercer a sua arte com perfeição — “Fica outra a minha cidade!” —, e também na madrugada, esse tempo em que as regras de sociabilidade estão suspensas ou transfiguradas.

É preciso sentir a beleza de uma tampinha na noite, estirada na calçada. Sem o que, impossível entender o meu trabalho. [...] Muito bom pela madrugada, quando os carros são poucos e a luz dos postes se atira sobre as tampinhas no asfalto.¹²³

É bastante sintomático que o rapaz empregue a palavra “trabalho” para designar o seu hábito: chutar tampinhas é uma arte levada a sério, como uma profissão. Ao final do conto, porém, o protagonista começa a tomar consciência da importância de um emprego, e se vê às voltas com a possibilidade de casar.

Mamãe costuma dizer que eu não sou dos mais feios. Bem — veio morar cá no bairro uma professorinha solteira, muito chata. Rapazes lhe dão em cima por causa de um dote, ou de coisa parecida. Não sei. A vida dos outros nunca me interessou. Nem a dela, embora viva me provocando. Quer casamento, com certeza. Olho para a mulher, para os modos, para o anel... Quer casamento. Eu não. [...] Dia desses no lotação. [...] Perguntou o que eu fazia da vida. A pergunta veio com jeito, boas palavras, delicada, talvez não querendo ofender o silêncio em que eu me fechava. Quase respondi...

— Olhe: sou um cara que trabalha muito mal. Assobia sambas de Noel com alguma bossa. Agora, minha especialidade, meu gosto, meu jeito mesmo, é chutar tampinhas na rua. Não conheço chutador mais fino.¹²⁴

À pergunta “o que você faz da vida?”, com todo o peso existencial e social — de destino — que ela embute, o protagonista tende a responder com suas paixões, negando a prevalência de sua inserção no mundo do trabalho como constituidora de sua personalidade. Este “homem se atilando naquilo que faz”, a quem não se dá nome no conto, procura uma conciliação entre trabalho e arte que a ocupação de chutar tampinhas na rua parece efetivar. Essa adoção de uma prática vagabunda como um “trabalho” se realiza de acordo com o seu projeto de vida, de subsistência na malandragem, projeto obviamente não reconhecido pela Lei, a sociedade paulistana da década de 1950 em suas instâncias jurídicas, costumes “de bem” e arte de “vanguarda”.¹²⁵

Voltaremos ao tema da malandragem com mais detalhe. Por ora, retomemos a passagem que precede o desfecho da narrativa. O protagonista tem um irmão biológico que é o seu avesso: o considera um “largado” e não entende a arte de chutar tampinhas:

¹²³ Idem, p. 23.

¹²⁴ Idem, p. 26.

¹²⁵ Sobre a situação sociocultural da cidade no período ver Maria Arminda do Nascimento Arruda, *Metrópole e cultura. São Paulo no meio do século XX*, Bauru, Edusc, 2001. O capítulo I do livro, “Tempos, lugares, sociabilidade”, especialmente, faz um panorama detalhado do espírito cosmopolita e de crença otimista da metropolização paulistana, expresso em acontecimentos como a criação de novas instituições culturais e artísticas, como o Masp, o Mam, o TBC e a Vera Cruz; a realização de exposições de arte orientadas pela voga abstracionista (como as primeiras Bienais e a exposição do Grupo Ruptura, em 1952); a execução dos projetos arquitetônicos modernistas, como o do parque Ibirapuera (que, em 1953, antecipava o projeto de Brasília), e o aparecimento de grupos de artistas e poetas (como o Noigandres, em 1952) afinados com o espírito desenvolvimentista. Como salienta a autora, as comemorações e os símbolos do IV Centenário de São Paulo,

Meu irmão, tipo sério, responsabilidades. Ele a camisa; eu, o avesso. Meio burguês, metido a sensato. Noivo...

— Você é um largado. Onde se viu essa, agora!¹²⁶

Mais adiante no conto, quando o narrador-protagonista arranja um emprego num escritório de contabilidade, o irmão finalmente o reconhece enquanto homem sério, que se comporta segundo a normalidade da vida em sociedade:

Meu irmão:

– É, já era hora de tomar juízo.

Meu irmão só pensa em seriedade.

Cá no bairro minha fama andava péssima. Aluado, farrista, uma porção de coisas que sou e que não sou. Depois que arrumei ocupação à noite, há senhoras mães de família que já me cumprimentam.¹²⁷

O irmão não é certamente o parceiro que o narrador procura para conferir legitimidade à sua arte, a partir de uma relação horizontal, fraterna. Este irmão que é filho dos mesmos pais funciona no conto como o avesso que o define por negação. O irmão biológico representa a norma à qual o protagonista não adere. Sua fama “andava péssima”: aos olhos da sociedade de bem o personagem era aluado, farrista e outras coisas que “ele é e não é”. Claro: aos olhos da normalidade — as “senhoras mães de família” —, o comportamento vagabundo de chutar tampinhas só pode ser coisa de gente aluada, que vive no mundo da lua. Mas para aquele que não se reconhece na cidade oficial, da gente que trabalha durante a semana e reserva o sábado, o domingo e as noites para o descanso, é preciso desenvolver uma arte com regras próprias, que o afirme e o defina em oposição ao mundo do trabalho, sem contudo eliminar esse mesmo mundo, já que dele depende para se constituir.

Nos contos da terceira parte, chamada *Sinuca*, essa oposição entre a sociedade oficial e o mundo da informalidade se apresenta mais claramente, como bem aponta a leitura de Antonio Candido. Nos primeiros contos, porém, os protagonistas já se constituem de forma semelhante aos malandros Malagueta, Perus e Bacanaço, mestres da sinuca que consideram os trabalhadores e operários “gente feia”, “otários”, “trouxas”, “coiós”, e que tampouco se sentem como os moradores dos bairros nobres, “aquela gente bem dormida, bem vestida e tranqüila dos lados bons das residências da Água Branca e dos começos das Perdizes”.¹²⁸

No terceiro conto da primeira parte do livro, “Fujie”, as peças do tabuleiro ficcional de João Antônio se mantêm mais ou menos as mesmas das duas histórias anteriores. O tempo presente da narrativa é, de novo, o da busca de sentido em perambulação pela cidade:

Ontem. Meia hora bobeando sem nexo pela Rua Galvão Bueno. Como um zonzo. Matara as aulas, vejam onde cheguei. Olhei para os cartazes do Niterói, entrei. Não suportei o filme dez minutos. [...] Como um mecanismo vadio, me arrastei lento até a Avenida Liberdade. Ajeitei-me num tamborete de bar, pedi conhaque. Fazia muito calor e chovia. Moscas agitavam-se. Mas só havia no ar o

em 1954 (a espiral de Oscar Niemeyer, o projeto do parque Ibirapuera e o Monumento às Bandeiras de Brecheret), traduzem os festejos como um “ritual da prosperidade” (p. 72). Sobre a produção literária concretista, ver o capítulo 4 do mesmo livro, “Vanguardas concretas, linguagens e museus de arte”, e CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo de, e PIGANTARI, Decio. *Teoria da poesia concreta*, São Paulo, Brasiliense, 1987 (1ª edição: 1965).

¹²⁶ *MPB*, p. 21.

¹²⁷ *Idem*, p. 25.

¹²⁸ *MPB*, p. 124.

corpo de Fujie que eu adoro. Dali eu via o luminoso de seu Teikan e advinhava o quarto dela. Fumei muito olhando para o luminoso. Bondes que vão para o outro lado da cidade rangiam-me na cabeça. Adoraria estar longe! Dei de cara com um conhecido me ofertando café.¹²⁹

A diferença em relação aos outros contos é que a mulher, aqui, não é impertinente como Lídia, nem “diaba” como Aldônia ou casadoura como a professorinha. Fujie, a mulher do melhor amigo, Toshitaro, é o objeto proibido, que o protagonista deseja, mas a princípio não tem coragem de colher para si. Toshi é um amigo de infância, que o narrador conheceu pequeno, quando o pai o levava para lutar judô no bairro da Liberdade. Com Toshi, o narrador diz que aprendeu mais do que com os três professores de judô que teve:

Gostei. Como quem descobre uma maravilha, gostei. Não me arredava daqueles ambientes. Gostei demais. Judô, folclore japonês, depois teatro, fotografia. Aquilo, sim, meu Deus, era um mundo!¹³⁰

A convivência com o amigo confunde-se com o alargamento do horizonte de conhecimento e da percepção da realidade. Além de lhe introduzir no universo cultural do Japão, Toshi também arruma um emprego para o amigo, no laboratório de fotografia do pai, seu Teikan. Mas o que poderia se estabelecer como uma parceria fraterna é desestabilizado pela figura sedutora da mulher, que ameaça estragar uma amizade de anos. Por isso, em febre de desejo, o protagonista “adoraria estar longe!”, para não fazer uma bobagem: possuir a mulher do melhor amigo.

Zonzo, vadio, ele procura evadir-se: tenta assistir a um filme no cinema, recorre à bebida, mas só o que há no ar “é o corpo de Fujie”. O ar está impregnado pela presença da mulher, e o seu desejo toma conta do mundo, não há para onde fugir. O protagonista vê o seu sentimento reverberar na cidade, representada, numa metonímia, pelos bondes, que rangem em sua cabeça.

Ele capitula e vai ao encontro de Fujie:

Lá fora, a chuva fazia festa no telhado. No quarto, algumas moscas estavam numa agitação irritante. Eu só sabia que estava fazendo uma canalhice. Ia chover mais, ia chover muito. Era chuva que Deus mandava. Eu fazia um esforço para me agarrar à idéia de que não era culpado. Culpada era a avenida, era a noite, era a chuva, era qualquer coisa. [...]

Chuva lá fora, zoeira de moscas atribuladas. Dentro do quarto, amor.¹³¹

“Dentro do quarto, amor” — com a frase encerra-se a primeira parte do livro. A educação sentimental dos jovens protagonistas culmina com a descoberta do amor e da vastidão do mundo.¹³² Um mundo em que os desígnios de Deus estão dispersos, dissolvidos, ainda que onipresentes — como a chuva que toma conta da cidade. Mas a autoridade divina também está “assujeitada” às aspirações do homem, que percorre o seu espaço social em busca do sentido que não se pode mais achar na religião.

¹²⁹ Idem, p. 33.

¹³⁰ Idem, p. 28.

¹³¹ *MPB*, p.33.

¹³² Em sua análise de “Fujie”, Ricardo Miyake também identifica um sentido formativo na trajetória do protagonista, em orientação analítica próxima à que empreendemos. A leitura de Miyake sobre o conto, mais abrangente que a nossa, é repleta de questões interessantes. Vale destacar algumas: a imigração japonesa e a constituição do bairro da Liberdade; a mudança geográfica e social do protagonista, da Penha para o bairro de presença japonesa; a relação de visualidade que se estabelece entre o protagonista e a realidade; a construção problemática da identidade do protagonista, dividido entre Penha e Liberdade, Ocidente e Oriente, masculino e feminino; a sugestão de incesto na relação entre o protagonista e a mulher do amigo. Nossas interpretações, porém, divergem num ponto crucial, já que Miyake entende que o amigo Toshi substitui a figura paterna do protagonista e, aqui, ao contrário, entendemos o amigo como um irmão de afinidade (tese que não invalida a idéia de incesto subjacente ao conto, que Miyake surpreende provavelmente com razão). Em outra ocasião talvez fosse interessante deter-se também sobre a intensa relação de homoerotismo que se estabelece entre os personagens masculinos do livro.

Perambulações paralelas — o diálogo com Lima Barreto

Acho que neste ponto de nossa leitura é possível passar da análise dos primeiros contos de *Malagueta, Perus e Bacanaço* para uma breve recapitulação das idéias suscitadas entre os críticos a respeito do comportamento andarilho tão marcado nos personagens do livro. O “mecanismo vadio” dos personagens não cessa nos primeiros contos nem nos demais textos de *MPB*. Nas obras posteriores de João Antônio, seus protagonistas continuam perambulando pela cidade. Escrevendo sobre *Abraçado ao meu rancor*, Alfredo Bosi contextualiza historicamente essa “ânsia deambulatória”:

O trânsito das grandes artérias deslocou para longe os humildes que viviam em bairros próximos do Centro; e neste foi-se deteriorando aquela rotina ainda meio familiar e meio solta que o tempo antigo permitia. Alguma coisa da civilização de massas, fosca e fria, veio ocupando o espaço onde outrora o mocinho de Osasco se esquecia da vida com os companheiros de copo e de taco. Onde os bares de antanho?

Hoje um ânsia deambulatória empurra o homem solitário e faz dele uma sombra errante pelas ruas da cidade que já não é sua.¹³³

Flávio Aguiar relaciona as andanças dos personagens à sua condição marginal, de “provação e privação”. Estabelecendo uma leitura que enxerga no universo da ficção de João Antônio uma forte matriz cristã, ele argumenta que os personagens do escritor não habitam o Céu nem o Inferno, mas o Purgatório, lugar da transitoriedade, “onde ainda não se perderam as medidas de uma melhor vida”.¹³⁴

Antonio Arnoni Prado, em artigo que destrincha as relações entre a ficção de João Antônio e a obra de Lima Barreto — a quem o autor de *MPB* dedica a maioria de seus livros —, identifica uma série de pontos de comunicação entre os universos ficcional e biográfico dos dois escritores, tais como a opção por uma existência à margem, o corpo-a-corpo com as ruas, o alinhamento junto aos revoltosos e aos oprimidos, o tratamento melancólico da pobreza e do subúrbio, a cumplicidade do narrador com os personagens, a aversão à figura do literato e o interesse pela expressão popular brasileira. Arnoni Prado reconhece a mobilidade dos personagens e a circularidade do espaço em João Antônio, também presentes nas crônicas e nos contos de Lima Barreto:

Malagueta, Perus e Bacanaço vão e vêm nos intervalos entre Lapa, Água Branca, Pompéia e Barra Funda, lugares em que a mobilidade contrasta com os limites cada vez mais estreitos do destino de cada um, confinado entre a rua e a mesa de bilhar, do mesmo modo como a circularidade dos morros e dos subúrbios contrastava, nos personagens de Lima Barreto, como a limitação do destino ao trajeto entre o mar e a estação de trem, entre o barraco e a rua mais próxima. Um traço expressivo dessa convergência é o da lógica das ações a partir de uma espécie de arte da sobrevivência do despossuído e do marginalizado.¹³⁵

¹³³ Alfredo Bosi, “Um boêmio entre duas cidades”, prefácio a *Abraçado ao meu rancor*, Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

¹³⁴ Flávio Aguiar, “Evocação de João Antônio ou Do Purgatório ao Inferno”, in *Remate de Males* n° 19, p. 106.

¹³⁵ Antonio Arnoni Prado, “Lima Barreto personagem de João Antônio”, in *Remate de Males* n° 19, p. 157.

Se pensarmos comparativamente na trajetória do jovem Isaías Caminha e na dos personagens de *MPB*, talvez essa correspondência entre João Antônio e Lima Barreto tome contornos ainda mais definidos. No primeiro romance de Lima Barreto, *Recordações do escrivo Isaías Caminha*, publicado em 1909, o mulato Isaías sai do interior do Rio de Janeiro e vai para a capital do Estado a fim de se tornar “doutor”. A recomendação de seu nome a um deputado, porém, não lhe assegura um posto de trabalho na cidade. Nos primeiros dias no Rio, Isaías sequer consegue encontrar-se com o Deputado Castro. Ele o procura na Câmara dos Deputados e no Hotel Terminus, residência oficial do político. A solidão e a angústia vão tomando conta de Isaías. O rapaz finalmente consegue o encontro, em Vila Isabel, na casa da amante do deputado. Castro pede-lhe que o procure outro dia em seu escritório. Isaías deixa a casa apreensivo. No bonde, de volta ao hotel onde está hospedado, lendo o jornal descobre que o deputado está de partida para São Paulo, “onde sua excelência demorar-se-á” não se sabe quanto tempo, estudando a cultura do café. Isaías se apercebe da própria ingenuidade:

Veio-me um assomo de ódio, de raiva má, assassina e destruidora; um baixo desejo de matar, de matar muita gente, para ter assim o critério da minha existência de fato. Depois dessa violenta sensação na minha natureza, invadiu-me uma grande covardia e um pavor sem nome: fiquei amedrontado em face das cordas, das roldanas, dos contrapesos da sociedade; senti-os por toda a parte, graduando os meus atos, anulando os meus esforços; senti-os insuperáveis e destinados a esmagar-me, e reduzir-me ao mínimo, a achatar-me completamente [...] ¹³⁶

Isaías é acometido por um sentimento de opressão e esmagamento, ao se descobrir uma frágil peça na engrenagem da sociedade inteira. Depois desse embate com um representante do poder político — que detém também, de forma indireta, o poder econômico, já que capaz de lhe arrumar uma colocação —, no capítulo seguinte Isaías recebe uma notícia surpreendente: é intimado a depor na delegacia a respeito de um furto acontecido no Jenikalé, hotel em que se hospedava. O enfrentamento agora é com a instância da lei.

Na delegacia, o Capitão Viveiros pergunta a um inspetor:

— E o caso do Jenikalé? Já apareceu o tal “mulatinho”?

Não tenho peso em confessar hoje que quando me ouvi tratado assim, as lágrimas me vieram aos olhos. Eu saíra do colégio, vivera sempre num ambiente artificial de consideração, de respeito, de atenções comigo [...] ¹³⁷

A condição racial de Isaías, tratada pelo delegado de forma depreciativa e irônica, basta para tornar o rapaz suspeito do delito. Durante o interrogatório, Isaías discute com o delegado, é chamado de “gatuno” e se enfurece:

Todo eu me agitei, todo eu me indignei. Senti num segundo todas as injustiças que vinha sofrendo; revoltei-me contra todos os sofrimentos que vinha suportando. Injustiças, sofrimentos, humilhações, misérias, juntaram-se dentro de mim, subiram à tona da minha consciência, passaram pelos meus olhos e então expectorei sacudindo as sílabas:

– Imbecil!

¹³⁶ Lima Barreto, *Recordações do escrivo Isaías Caminha*, Rio/Belo Horizonte, Garnier, 1989, p. 68.

¹³⁷ Idem, pp. 74-75.

– Que diz?, perguntou ele com autoridade.

– Que você é um imbecil, ouviu?

Não me disse mais nada, não se lembrou mesmo de determinar que o escrívão lavrasse auto de flagrante. Ergueu-se cheio de fúria, esperei-o pronto para jogar os sopapos; mas o terrível delegado ia unicamente à porta para ordenar que me metessem no xadrez.¹³⁸

O momento narrado pelo escrívão Isaías Caminha é o de sua juventude no Rio de Janeiro, em seu momento de tomada de consciência em relação às instâncias de poder estabelecidas numa sociedade desigual: “Injustiças, sofrimentos, humilhações, misérias, juntaram-se dentro de mim, subiram à tona da minha consciência”. Isaías vai preso e quando retorna ao hotel, reflete sobre a premência de tomar as rédeas do próprio destino:

O caminho na vida parecia-me fechado completamente, por mãos mais fortes que as dos homens. Não eram eles que não me queriam deixar passar, era o meu sangue covarde, era a minha doçura, eram os defeitos de meu caráter que não sabiam abrir um. [...] As condições de minha felicidade não deviam repousar senão em mim mesmo — concluí... Mas não era só isso que eu via. O que me fazia combalido, o que me desanimava eram as malhas de desdém, de escárnio, de condenação em que me sentia preso.¹³⁹

Isaías permanece poucas horas no xadrez, mas o sentimento de aprisionamento o acompanha pelas ruas, nas “malhas de desdém, de escárnio, de condenação”. Ele decide-se então a lutar, a bater-se “para chegar — aonde? — não sabia bem; para chegar fosse como fosse. Trabalharia — em que? em tudo”. A decisão arrivista de Isaías de vencer na vida, “chegar onde quer que fosse”, leva o rapaz a sair à procura de emprego. Oferece-se para trabalhar para um padeiro, que o rejeita.

Naquela recusa do padeiro em me admitir, eu descobria uma espécie de sítio posto à minha vida. [...] Imaginei as longas marchas que teria que fazer para arranjar qualquer cousa com que viver [...]¹⁴⁰

As longas marchas empreendidas por Isaías, depois de seu enfrentamento com as instâncias controladoras da sociedade brasileira — a política e a polícia —, não tardariam. Ele sai a perambular pelas ruas da cidade e, como a crueldade das entranhas sociais lhe havia sido revelada, ele só se sente acolhido pela paisagem natural:

Continuei a olhar o mar fixamente, de costas para os bondes que passavam. Aos poucos, ele hipnotizou-me, atraiu-me, parecia que me convidava a ir viver nele, a dissolver-me nas suas águas infinitas, sem vontade nem pensamentos; a ir nas suas ondas experimentar todos os climas da terra, a gozar todas as paisagens, fora dos domínios dos homens, completamente livre, completamente a coberto de suas regras e dos seus caprichos... [...] os meus sofrimentos e as minhas dores não encontravam o menor eco fora de mim.¹⁴¹

É nesta altura de sua história que Isaías se descobre abandonado à própria sorte. A frase que

¹³⁸ Lima Barreto, *op.cit.*, p. 81.

¹³⁹ *Idem*, p. 88.

¹⁴⁰ Lima Barreto, *op.cit.*, p. 90.

¹⁴¹ *Idem*, p. 92.

encerra o capítulo não poderia ser mais contundente: “Eu estava só”. A solidão que apenas encontra correspondência na natureza, “fora dos domínios dos homens”, o leva a adquirir o mesmo hábito que estávamos analisando nos personagens de João Antônio, o de perambular:

Dei em passear de bonde, saltando de um para outro, aventurando-me por travessas afastadas, para buscar o veículo em outros bairros. Da Tijuca ia ao Andaraí e daí à Vila Isabel; e assim, passando de um bairro para outro, procurando travessas despovoadas e sem calçamento, conheci a cidade [...] ¹⁴²

Relembro aqui uma frase do artigo citado de Arnoni Prado a respeito das semelhanças entre os personagens de Lima Barreto e de João Antônio: “Um traço expressivo dessa convergência é o da lógica das ações a partir de uma espécie de arte da sobrevivência do despossuído e do marginalizado”. E a tomada de consciência de seu lugar no mundo faz o despossuído Isaías engendrar mais que uma estratégia de sobrevivência. Ciente da natureza predadora da sociedade brasileira do começo do século XX, ele adere à lógica da estrutura que o discriminou e decide “chegar” onde quer que seja. Mais que sobreviver, Isaías pretende subir na escala social. Os personagens de *MPB* também desenvolvem uma estratégia de subsistência, mas à margem da estrutura socioeconômica vigente: percorrer a noite de São Paulo tentando amealhar uns poucos trocos que os mantenham na ativa, praticando a arte da sinuca.

O tipo de percurso trilhado por Isaías Caminha e pelos protagonistas dos contos de João Antônio são semelhantes, mas têm um encadeamento invertido de experiências. Na história do protagonista de Lima Barreto, ao momento do cárcere segue a perambulação pela cidade e a decisão de enfrentar o processo de reinserção na sociedade que o marginalizou. Em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, os personagens andam a esmo — em “ânsia deambulatória”, nas palavras de Bosi para *Abraçado ao meu rancor* — antes da experiência do confinamento. Os dois contos de *Caserna* ocupam o miolo do livro, entre a primeira parte, da indeterminação e da ingenuidade da infância e da adolescência, e a terceira seção, a do mundo “fechado”, de regras próprias, da sinuca. Em *MPB*, como veremos a seguir, a experiência da opressão da Lei, representada pela normatização do mundo do trabalho e pela autoridade hierarquizada dos quartéis, leva a uma opção até certo ponto voluntária pela marginalidade.

¹⁴² Idem, pp. 95-96.

A experiência do cárcere

Vejamos como os personagens de João Antônio vivem a experiência da prisão. No primeiro conto da segunda parte, pela primeira vez no livro, o escritor utiliza a narração em terceira pessoa. O recurso, porém, não acarreta distanciamento entre narrador e protagonista. O uso do discurso indireto livre faz do narrador de “Retalhos de Fome numa Tarde de G.C.” um parceiro do protagonista Ivo.

Quando se cai num G.C.... G.C., grupo de combate, a maior chateação. E faltando dez dias para a baixa! Agora é que iria demorar, um mês, mês e meio. Perdendo aulas, perdera duas sabatinas, os professores não queriam desculpas.

O quartel de prontidão, barulho no norte, falava-se em revolução, as trincheiras estavam prontas. Jacareacanga... Era um ponto tão longe e todas as companhias estavam detidas, praça não saía, só saíam os motoristas. Dez homens de G.C., esperando o que desse e viesse.

O segundo cigarro intacto, o pensamento vagabundeando não se fixava. Coisas, coisas, misturas.¹⁴³

À situação de confinamento corresponde uma reação de embaralhamento mental: o pensamento vagabundeando imagina coisas misturadas. Nesta narrativa, o protagonista Ivo se conforma às ordens do sargento Isaías (referência ao personagem de Lima Barreto?), boa praça, que o encaminha para uma ocupação destacada:

Ivo não ficou muito tempo entre cal e tijolos. Foi para a máquina de escrever da cantina, a melhor vida. O sargento dava conselhos quando podia. Quartel era quartel.

— Praça é praça. A ordem é ficar por baixo, que acaba levando a melhor.¹⁴⁴

Mesmo trabalhando em uma atividade nobre, a da escrita, o personagem não escapa de sua posição inferior na hierarquia da instituição. Quartel é quartel, praça é praça: a ordem, aqui, não está aberta a mudanças.

Ivo tinha um grande amigo, Domício, que costumava derrotar a todos do quartel na queda-de-braço. O companheiro fora transferido “para a Lapa fazer pão na subsistência” e, segundo ficamos sabendo pelas deambulações da memória de Ivo, deixara grávida a mulatinha Tila, que mora em frente ao quartel da rua Abílio Soares, no bairro do Paraíso. A princípio, Ivo não aceita que Tila se entregue a outros praças depois da partida de Domício, mas termina por perdoar a prostituição — “Qualquer dinheiro servia, os soldados até abusavam” — da garota. No momento presente da narrativa, Tila e Ivo se aproximam, ela leva comida para o rapaz e o conto termina em aberto, com a promessa de um encontro, por iniciativa de Ivo:

— Se você quiser, hoje à noite... [...]

Puxou o segundo cigarro, assobiou, enfiou o capacete, foi arranjar fósforo no campo de bocha.¹⁴⁵

No conto seguinte, “Natal na cafua”, o autor volta a usar a narração em primeira pessoa. O narrador-

¹⁴³ MPB, p. 42.

¹⁴⁴ Idem, p. 40.

¹⁴⁵ Idem, pp. 44-45.

protagonista não diz o próprio nome, mas aparentemente é um soldado do mesmo quartel de Ivo. Ele trabalha como motorista da viatura, que vai à Lapa, “buscar pão e carne na subsistência, viagem de todas as manhãs”:

E mais, gostava daquelas idas à Lapa, porque me deixavam sozinho, atravessando a cidade toda, todinha. E bairros, e bairros, lá ia eu. Santa Cecília, Perdizes, Pompéia, ia tão contente no caminhão, que o caminhão parecia meu.

Aquilo, sim, era vida! As voltas eram ainda melhores. Voltava pelo Pacaembu, tudo deserto, bom caminho, muito bom para tiradas de oitenta, noventa. Sempre gostei de correr e chegava ao destino antes da hora. Nas viagens que duravam duas horas, ida e volta, não havia os xingamentos da caserna, nem as birras do sub Moraes.¹⁴⁶

A autoridade do sub Moraes, que o protagonista rebaixa, taxando-a de “birra”, palavra de forte conotação afetiva, é aproximada aqui do comportamento paterno. O protagonista se sente livre quando distanciado dessa figura com quem mantém um relacionamento vertical. Percorrer a cidade sozinho — “aquilo, sim, era vida!”. A narração evolui seguindo o percurso de uma dessas viagens, em companhia do sub Moraes, durante a época do Natal. O narrador se detém num Papai Noel “especialmente triste”, de barbas postiças: “Tristeza um homem ganhar a vida daquele jeito”, sentencia o narrador. Em meio às suas divagações durante a viagem, o protagonista perde o controle do caminhão e bate de encontro à perua do Papai Noel. Resultado: “O sub botou o braço na tipóia e eu fui parar no xadrez”.

Começa, então, o tempo presente da narrativa. O narrador, preso, pensa na família — “Lá em casa devem estar tristes. Papai e mamãe. Natal é coisa séria para a família que se reúne todos os anos” — e na namorada Isaura. A situação de aprisionamento compartilhada com outros companheiros, porém, o conforta e promove entre o grupo um sentimento de revolta contra o opressor.

É a segunda prisão em que caio e estou estranhando. Os ferimentos das mãos e da cara me deram certa dignidade, respeito. Os companheiros de cafua me facilitam as coisas, e há ódio crescente contra o sub Moraes. Somos cinco, só cinco na cafua e estamos quietos. Cada um pensa a sua coisa, resmunga e torna a ficar quieto.¹⁴⁷

A precariedade do cárcere o aproxima de uma condição animal:

No primeiro dia, as emanções da latrina, nojentas, enchem o ar e enchem toda a cadeia. Eu sentia enjôo e dor de cabeça. Já hoje não estranho, estou calmo, nem triste da vida, nem tão saudoso de Isaura, de casa. Acredito que vou me acostumando, crio casca, traquejando, ganhando cheiro de macaco.¹⁴⁸

Outro oficial, o sargento Magalhães, porém, faz uma exceção por causa da data festiva e os tira da cela. A experiência de voltar a ver a luz do sol é narrada como um renascimento, como se os detidos, fragilizados, estivessem saindo de um útero:

Na cafua a vista se ajeita à escuridão, se acomoda, se habitua. Assim como o corpo se ajeita à

¹⁴⁶ Idem, p. 47-48.

¹⁴⁷ *MPB*, pp.51-52.

¹⁴⁸ Idem, p. 52.

imundície e à seminudez das camisetas e dos calções ordinários. Por isso, quando saímos à luz, o sol nos parece uma coisa muito boa, que vibra, uma coisa quase nova, que nos aquece e nos encanta, quase nos assusta...

Nós respiramos fundo. Nós olhamos para o alto, para o céu, nós olhamos. Assim os homens saúdam o sol.¹⁴⁹

A liberdade ganha entenece o coração endurecido do narrador, que reconhece camaradagem na atenção do sargento ao lhe oferecer cigarros:

[...] nada me sensibilizou como agora o maço de cigarros estirado pelo sargento Magalhães, naquela fala camarada. Nunca recebi nada tão bom. Arrisco uma liberdade. Falo humilde, falo baixo, os músculos da cara parados, um medo de botar tudo a perder.

– Mas é preciso me botar na boca.

O homem me põe o cigarro na boca.

Ando, ando à toa [...] ¹⁵⁰

O rapaz está com as mãos atadas pelos curativos e precisa que o sargento lhe coloque o cigarro nos lábios. É como um menino indefeso — ou um passarinho machucado, que precisa ser alimentado na boca — que o rapaz sai do cárcere. As marcas estão também na sua psique: há o trauma da opressão, medo da possibilidade de “botar tudo a perder”. Frágil, mas renascido, feliz e esperançoso, o protagonista retoma o seu caminho, e se põe a andar.

¹⁴⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁵⁰ Idem, p. 54.

Uma formação na malandragem

Apesar de *MPB* não se tratar de um romance, é possível identificar na trajetória dos personagens do livro um percurso formativo, típico do herói cuja “problemática reside [...] precisamente no fato de querer realizar, de algum modo, o âmago de interioridade no mundo”.¹⁵¹

A necessidade de aprendizado dos personagens já havia sido apontada, com pertinência, por Jesus Antonio Durigan.¹⁵² O ensaísta destaca que o malandro depende de um “saber especializado oposto ao saber da competência capitalista”, ainda que o mesmo locomova-se “pelo interior do sistema capitalista em que está inserido”. A dialética da troca constante de papéis entre “malandros” e “otários” na obra do autor é destacada por Antônio Hohlfeldt¹⁵³, oscilação que também corrobora a idéia de que a malandragem se constitui e se manifesta como algo intrínseco à ordem capitalista tal como ela se afigura no Brasil. Segundo nos parece, a opção dos personagens de João Antônio pela sobrevivência no universo da malandragem e da *sinuca* visa, assim, não a substituir a ordem estabelecida do trabalho, mas criar mais uma estrutura, antes inexistente, que agregue novas possibilidades às variadas camadas de estrutura do sistema. É dessa heterogeneidade de estruturas que fala Lukács em relação ao mundo social que dá origem ao romance de formação, tipologia que tem em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, sua realização paradigmática:

A estrutura dos homens e destinos no *Wilhelm Meister* define a construção do mundo social que os circunda. Aqui, também, se trata de uma situação intermediária: as estruturas da vida social não são cópias de um mundo transcendente estável e seguro, nem em si mesmas uma ordem fechada e claramente articulada que se substancializa em fim próprio; fosse assim, a própria busca e a possibilidade de extraviar-se estariam excluídas deste mundo. Mas não constituem tampouco uma massa amorfa, pois do contrário a interioridade balizada pela ordem teria de permanecer para sempre apátrida em seu domínio, e a consecução do objetivo seria desde o início impensável. O mundo social, portanto, tem de tornar-se um mundo da convenção parcialmente aberto à penetração do sentido vivo.

Assim, surge um novo princípio de heterogeneidade no mundo exterior: a hierarquia irracional e não racionalizável das diversas estruturas e camadas de estruturas, de acordo com sua permeabilidade ao sentido, que nesse caso não significa algo objetivo, mas a possibilidade de uma atuação da personalidade.¹⁵⁴

A possibilidade de atuação de suas personalidades é o que buscam os personagens de João Antônio. “Natal na cafuá” fecha a segunda parte do livro, e a última seção de contos que se segue a esta narrativa leva o nome de *Sinuca*. A seqüência de organização dos contos de *MPB* nos leva a crer que depois do encarceramento — em que ocorrem, simbolicamente, a morte e o renascimento dos protagonistas — os personagens optem por uma estratégia de sobrevivência alternativa àquelas oferecidas pela sociedade oficial, estabelecida. Depois de sofrer na própria pele a opressão da autoridade paterna —

¹⁵¹ Georg Lukács, *A teoria do romance*, São Paulo, Duas Cidades/Ed. 34, 2000, p. 142.

¹⁵² Jesus Antonio Durigan, “João Antônio e a ciranda da malandragem”, in Roberto Schwarz (org.), *Os pobres na literatura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983, pp. 214-218. Como já se disse, Ricardo Miyake também analisa o traço formativo do protagonista de “Fujie” segundo orientação lukácsiana.

¹⁵³ Antônio Hohlfeldt, “Pra lá de bagdá”, in João Antônio, *Os melhores contos*, São Paulo, Global, 2ª edição, 1997.

¹⁵⁴ Lukács, *op.cit.*, p. 144.

desdobrada até aqui em duas, a do pai natural e a do superior na hierarquia militar — é natural que os personagens se recusem então a aderir a um sistema em que essas autoridades verticais continuem atuando, não mais no âmbito familiar, mas no plano socioeconômico: na figura do chefe, por exemplo.

Mas há também outra seqüência de leitura possível no livro — aquela que vê os dois contos intermediários como constituintes do tempo presente dos protagonistas da primeira parte. *MPB* permite essa leitura deslocada, já que nos dois primeiros contos do livro os protagonistas se referem a experiências passadas de quartel, tema da parte seguinte. Não se trata de uma abordagem imperiosa ou calculada pelo autor, mas, além do encadeamento linear das histórias, é possível tomar os contos de *Caserna* como uma janela interna das primeiras narrativas, de *Contos gerais*, passando então da primeira para a terceira seção do livro, com a segunda parte incorporada à primeira.

Neste caso, a trajetória dos personagens de João Antônio aproxima-se do percurso formativo de Isaías Caminha. No livro de Lima Barreto, o menino Isaías se destaca nos estudos e sai para o mundo para se tornar “doutor”. De encontro às instâncias de poder da sociedade, Isaías toma consciência do jogo de forças do sistema e das malhas em que está enredado. A prisão lhe insufla o desejo de lutar, para vencer na vida fazendo valer suas aptidões, cedo descobertas no histórico de bom desempenho escolar. Em *MPB*, os meninos se formam nas práticas esportivas e enfrentam uma crise de inserção social. Quando lhes falta o chão da configuração familiar, eles se lançam a percorrer o mundo — a cidade de São Paulo — à procura de um sentido de vida que já não é assegurado de forma exterior, como nos tempos de infância. Hesitantes, eles não se definem pelo mundo do trabalho nem tampouco pelo universo do jogo e da arte — sinuca, chutar tampinhas, samba.

Segundo esta seqüência, a adequação dos personagens ao mundo mantém, nos últimos contos, os pressupostos anunciados na primeira parte. Na infância e na adolescência, os indivíduos se comportam segundo regras estabelecidas a priori, vivem uma realidade em que o sentido de suas vidas é dado sobretudo por habilidades inatas, como a aptidão para os esportes (o boxe em “Busca”, o futebol em “Afinação”, o judô em “Fuji”) e o dom da música (o samba improvisado em “Afinação”). No jogo de forças em que os personagens estão inseridos, é com a autoridade paterna tirânica que os sujeitos ainda se batem. Em seu percurso pessoal, eles esboçam refazer a passagem da horda primitiva para a condição de civilização, na passagem da adolescência para a fase adulta. Isso se dá de forma problemática: a falta da autoridade paterna e do sentido de vida dado pelas regras esportivas empurram os protagonistas em ânsia deambulatória, sem saber que caminho tomar. À falta do pai, então, é nos irmãos de afinidade que os protagonistas vão se amparar.

Os contos de *Sinuca* também refazem, nas histórias de seus protagonistas, um percurso formativo. O protagonista de “Frio”, primeiro conto desta parte, é um menino que cruza a cidade a pé, incumbido por Paraná da tarefa de levar um misterioso embrulho às Perdizes.

Devagar, muita atenção nos autos, na travessia das ruas. Ele ia pelas beiradas. Quando em quando, assomava um guarda nas esquinas. O seu coraçãozinho se apertava.¹⁵⁵

A cidade é grande demais para o coraçãozinho apertado do menino, que encontra, porém, um norte em Paraná, malandro que já cumpriu seu caminho formativo e que se configura como um exemplo a ser seguido.

¹⁵⁵ *MPB*, p. 59.

Pequeno, feio, preto, magrelo, mas Paraná havia-lhe mostrado todas as virações de um moleque. Por isso ele o adorava. Pena que não saísse da sinuca e da casa daquela Nora, lá na Barra Funda.¹⁵⁶

O menino é iniciado nas virações por um malandro sinuqueiro. Aqui, na seção *Sinuca*, a formação do protagonista já se dá no universo fechado do jogo de bilhar, em que Paraná é uma referência — autoridade vertical, com a qual o protagonista se identifica e se debate, como nas narrativas iniciais.

No conto seguinte, “Visita”, o narrador já não é uma criança, mas um rapaz que se divide entre os dois mundos: o do trabalho e o da sinuca.

Já curti um desemprego, cinco meses que só eu sei... Vida do joguinho. O dia na cama, a noite na rua. Cinco meses. Mas naquele tempo eu fumava cigarros estrangeiros e mandava polir as unhas. Não engolia um desaforo. Dinheiro? Eu tinha muita cabeça e era um taco de verdade. Noites de levantar quatro-cinco contos! Mas jogo é jogo e eu não nego — peguei rebordosas medonhas — não foi uma vez que deixei o salão sem dinheiro para o ônibus.

O protagonista é inclinado à prática do “joguinho” pelo funcionamento social: é a falta de emprego que o abandona a um mundo de sinais invertidos, em que se passa o dia na cama e a noite na rua. É a própria lógica de uma sociedade espoliadora que faz florescer um universo que se afirma como seu negativo. Ciente do estado de pobreza e penúria em que se encontram a cidade e seus habitantes, o protagonista se pergunta o que ele pode mudar.

Bato a cinza do cigarro. A vila é bem mesquinha, rodeada de fábricas, dezenas de bares, três igrejas, um grupo escolar. O casario feio abriga mal gente feia, encardida, descorada. Nos meus cinco meses de vagabundagem eu me acordava tarde, tarde, e podia ver melhor aquilo. Ia aos bares. As ruas com seus monturos, cães e esgotos, muitas vezes me davam crianças que saíam do grupo escolar. Não me agradavam aqueles pés no chão movendo corpinhos magros. Qualquer ignorante podia perceber que aquilo não estava certo, nem era vida que se desse aos meninos. Eu saía do botequim, chateado, e fatalmente enveredava mal. Encabulação, cachaça, erradas, dernorteava-me no jogo. Um sentimento confuso, uma necessidade enorme de me impingir que não era culpado de nada. Os meninos iam magros porque iam. Culpada era a vila ou alguém ou muitos. Eu também engolia aquele pó, igualmente amassava aquele barro, agüentava aquela vida cinzenta. Podia mudar o quê? Não havia sido um menino como aqueles, pé no chão, desengonçado? Nos dias de chuva eu não me encolhia nessas ruas feito um pardal molhado? Sem eira nem beira. Eu tinha culpa de quê?¹⁵⁷

O narrador está atormentado com a degradação da cidade e do modo de vida de seus moradores, entre os quais eles se inclui e com os quais se sente irmanado — “eu também engolia aquele pó, igualmente amassava aquele barro”. Ele está confuso: pensa em arranjar uma namorada, maldiz um quartel que avista em seu trajeto, reclama consigo mesmo da “família rezadeira”, que o “atinge com a moral” se ele descamba para a vida do joguinho, pragueja contra o emprego no escritório, onde ele é um “bobo a servir gente estrangeira”. No conto, ele anda pela cidade e vai à casa do amigo Carlinhos para uma visita, mas não o encontra. Termina a noite no “mundo de dimensões do pano verde de uma mesa de sinuca”.

¹⁵⁶ Idem, pp. 61-62.

¹⁵⁷ Idem, pp. 75-76.

Essas inquietações que permeiam o trecho citado acima lhe vêm à mente durante uma partida de sinuca, em que ele bebe e pensa “em coisas sérias”. O final do conto é inconclusivo a respeito das determinações do narrador: não se sabe se as preocupações em relação à miséria da vida da grande cidade vão se transformar em ações de transformação ou em conformismo. O que falta para a definição? A companhia do amigo, que ele vai buscar, mas não encontra?

Chegamos enfim aos dois últimos contos do livro, “Meninão do Caixote” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”, em que a prática da sinuca finalmente se efetua enquanto modo de vida. De perambulação em perambulação, somos empurrados ao mundo de dimensões do pano verde.

Meninão narra a sua trajetória de garoto “afeito às surras, aos xingamentos” — “assujeitado”, portanto, à autoridade paterna —, que descobre nos salões de sinuca uma amabilidade que lhe parece muita e uma linguagem que o apaixona:

Seus olhos iam na pressa das bolas na mesa, onde ruídos secos se batiam e cores se multiplicavam, se encontravam e se largavam, combinadamente. A cabeça do homem ia e vinha. Quando em quando, a mão viajava até o queixo, parava. Então, seguindo a jogada, um deboche nos beijos brancos ou uma aprovação nos dedos finos, que se alongavam e subiam.

— Larga a brasa, rapaz!

Aquela fala diferente mandava como nunca vi. Picou-me aquela fala. Um interesse pontudo pelo homem dos olhos sombreados. Pontudo, definitivo. O que fariam os dedos tão finos e feios?¹⁵⁸

O interesse do garoto é “pontudo”, como um taco de sinuca, e “definitivo”. Ele é iniciado nas artes da sinuca pelo veterano Vitorino e o jogo se transforma em seu ganha-pão, com apostas valendo dinheiro e a sua fama percorrendo São Paulo. Sinuca, vida e linguagem se aproximam de forma umbilical:

Minha vida ferveu. Ambientes, ambientes do joguinho. No fundo, todos os mesmos e os dias também iguais. Meus olhos nas coisas. O trouxa, a marmelada, o inveterado, traição, traição. Ô Deus, como... por que é que certos tipos se metiam a jogar o joguinho? Meus olhos se entristeciam, meus olhos gozavam. Mas havendo entusiasmo, minha vida ferveu. Conheci vadios e vadias. Dei-me com toda a canalha. Aos catorze, num cortiço na Lapa-de-baixo conheci a primeira mina. Mulatinha, empregadinha, quente. Ela gostava da minha charla, a gente se entendia.¹⁵⁹

A mãe, costureira como a mãe de Vicente, protagonista do primeiro conto, é contra o filho levar a vida às custas do taco. Ordem e desordem se opõem e dividem as atenções de Meninão: ele mata as aulas no colégio para jogar sinuca; a mãe pedala na máquina de costura, mas o garoto não cede aos apelos maternos de retidão; Vitorino era o seu patrão no jogo, substituindo a figura do pai (ausente, pois trabalhava como caminhoneiro), e aquilo causa desconforto ao protagonista, que, porém, aceitava a “charla macia” do patrão do jogo. O próprio apelido do protagonista traduz a sua vivência dupla nos mundos da norma e do desvio: como ainda era um garoto, Meninão usava um caixote de madeira (originalmente cheio de leite condensado) para alcançar a mesa de sinuca. É um instrumento da sociedade instituída e normatizada — a caixa de um produto alimentar industrializado — que lhe dá acesso ao mundo da viração — a mesa de sinuca.

¹⁵⁸ *MPB*, p. 86.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 90.

A oscilação entre os pólos positivo e negativo da sociedade, que define a malandragem nos termos de Antonio Candido ¹⁶⁰, permeia não apenas a trajetória do protagonista, mas também a de outro personagens do conto, o seu oponente, Tiririca:

Levava a melhor vida. Vadiava, viajava, tinha patrões caros, consideração dos policiais. E se o jogo minguava, Tiririca largava o taco e torcia o nariz com orgulho:

— Eu tenho meus bons ofícios.

Ia trabalhar como poceiro.¹⁶¹

Quando o jogo não rendia, Tiririca recorria a “bons” ofícios: trabalhava como poceiro. Tinha “patrões caros” — expressão ambígua, já que não se sabe se são patrões formais (de emprego) ou informais (do jogo ou do crime). Além disso, o sinuqueiro também gozava consideração da instância da ordem, a polícia. Tiririca alterna-se entre ordem e desordem, com livre trânsito entre as duas.

Já Meninão está em situação mais delicada. Apesar da habilidade e do sucesso no jogo, ele tenta abandonar a sinuca várias vezes.

Larguei uma, larguei duas, larguei muitas vezes o joguinho.

Entrava nos eixos. No colégio melhorava, tornava-me outro, me ajustava ao meu nome.¹⁶²

A atuação na sinuca coincide com o período de formação, fazendo frente à educação formal, que o protagonista retoma sempre que larga o jogo. O colégio não é limado da vida de Meninão, mas é a “charla”, a fala aprendida no corpo-a-corpo com a sinuca que o define como homem. Sua capacidade de se virar na vida, ganhando dinheiro e conquistando uma mulher, ele deve ao que aprendeu com a sinuca. É por meio da fala do Meninão narrador — sua “charla” — que ficamos conhecendo a história. Sinuca, vida e linguagem se aproximam, tendendo a se confundir: o próprio modo de constituição do conto nasce a partir da fala da narração, esse dom de que o homem, na cidade ou no sertão, dispõe e maneja. Há passagens que ecoam mesmo a fala sertaneja do jagunço Riobaldo.

Combati, topei paradas duras. Combati com Narciso, com Toniquinho, Quaresmão, Zé da Lua, Piauí, Tiririca (até com Tiririca!), Manecão, Taquara, com os maiores tacos do tempo, nas piores mesas de subúrbio, combati e ganhei. Certeza? Uma coisa ia comigo, uma calma, não sei. Eles berravam, xingavam, cantavam, eu não. Preso às bolas, só às bolas. Ia lá e ganhava.¹⁶³

Ele se mantém na ativa, no “mau” ofício da sinuca, em oposição aos “bons” ofícios do pai, caminhoneiro, e da mãe, costureira. Meninão, “preso às bolas, só às bolas”, esse homem se atilando naquilo que faz, porém, decide jogar sua última partida, a última partida de sua vida, contra o rival Tiririca, depois de ter combatido diversos oponentes. Meninão e Tiririca se enfrentam e o primeiro sai vitorioso. Durante o desafio, o protagonista pensa constantemente na mãe e na casa paterna, para onde prometera voltar para o almoço, depois do jogo.

Ao final do embate, a mãe do garoto aparece no salão de jogo, trazendo uma marmita para o filho. Meninão é resgatado pela mãe, com quem volta para casa, de mãos dadas. Abandonada a sinuca, Meninão

¹⁶⁰ Antonio Candido, “Dialética da malandragem”, in *O discurso e a cidade*, São Paulo, Duas Cidades, 2ª edição, 1998.

¹⁶¹ *MPB*, p. 94.

¹⁶² *MPB*, pp. 92-93.

¹⁶³ *Idem*, p. 90.

do Caixote volta a ser um menino, que ainda precisa da acolhida materna, e a ela cede, acedendo ao mundo da ordem. O protagonista abandona a vida da viração, como já sugeria o começo da narrativa: “Fui o fim de Vitorino. Sem Meninão do Caixote, Vitorino não se agüentava”.¹⁶⁴ Ordem e desordem, porém, voltam a se tocar: a mãe de Meninão vai até o mundo do jogo, que condena mas ao qual também acede, levando o almoço que prepara para o filho. Ao final do conto, temos então, na postura de ambos os personagens, um intercâmbio de norma e desvio: a mãe aceita que o filho alimente-se no mundo do jogo e o garoto renuncia ao mundo da viração para enlaçar as mãos no universo da família e da autoridade.

¹⁶⁴ *MPB*, p. 81.

“Malandragem malandra” e fixação de um mundo que se desintegra

É oportuno agora voltar ao ensaio de Antonio Candido, que se detém na oralidade da escrita de João Antônio, comparando-o inclusive a Guimarães Rosa, para surpreender em sua escrita a capacidade de “dar voz, de mostrar em pé de igualdade os indivíduos de todas as classes e grupos”. A alternância entre dois mundos é também postura do narrador, numa atitude malandra em face da realidade literária. Norma culta e oralidade transgressora se harmonizam. Na visão do crítico, narrador e personagens marginais se aproximam fraternamente:

[...] Narrador e personagem se fundem, nos seus contos, pela unificação do estilo, que forma um lençol homogêneo [...] Não se trata, portanto, de mais um autor que usa como pitoresco, como coisa exterior a si próprio, a fala peculiar dos incultos. Trata-se de um narrador culto que usa a sua cultura para diminuir as distâncias, irmanando a sua voz à dos marginais que povoam a noite cheia de angústia e transgressão, numa cidade documentariamente real, e que no entanto ganha uma segunda natureza no reino da transfiguração criadora.¹⁶⁵

É particularmente da narrativa derradeira, “Malagueta, Perus e Bacanaço”, que se ocupa Antonio Candido. Nela, a última história do livro, o comportamento deambulatório dos personagens permanece:

Com suas ruas limpas e iluminadas e carros de preço e namorados namorando-se, roupas todo-dia domingueiras – aquela gente bem dormida, bem vestida e tranqüila dos lados bons das residências da Água Branca e dos começos das Perdizes. [...] Aqueles viviam. Malagueta, Perus e Bacanaço, ali descontraídos. [...] Um sentimento comum unia os três, os empurrava. Não eram dali. Deviam andar. Tocassem.¹⁶⁶

Os parceiros não se reconhecem nos bairros “bons”, de gente bem dormida e bem vestida. A narrativa é feita em terceira pessoa e, pela primeira vez no livro, o tempo presente da narração coincide com o tempo da ação. Três malandros, o menino Perus, o homem Bacanaço e o coroa Malagueta, percorrem a noite de São Paulo fazendo um itinerário que se guia pela localização dos melhores salões de jogo da cidade, com intenção de fazer dinheiro. O conto divide-se de acordo com os bairros pelos quais os companheiros de taco passam: Lapa, Água Branca, Barra Funda, Cidade (significando centro da cidade), Pinheiros, de novo Lapa.

O menino Perus, dezenove anos é um malandro iniciante, que fugiu do quartel e pratica pequenos furtos. O mulato Bacanaço é um homem experiente e considerado, típico malandro à antiga — de mãos manicuradas, anéis nos dedos e camisas limpas, bem cortadas e passadas. Os dois parceiros se encontram no Celestino, salão da Lapa, num fim de tarde. Estão à toa, sem dinheiro, “quebrados, quebradinhos”, mas esperam por alguma coisa participando as artes sem propósito da malandragem: “àquela tarde, tinham manha, tinham charla, boquejavam a prosa mole...”.¹⁶⁷

¹⁶⁵ “Na noite enxovalhada”, in Revista *Remate de Males*, número 19, Campinas, Unicamp, 1999, pp. 87-88.

¹⁶⁶ *MPB*, p. 125.

¹⁶⁷ João Antônio, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, 7ª edição, Rio de Janeiro, Record, 1980, p. 102.

Bacanaço vai para a porta do bar e olha a cidade fervilhando no final da tarde:

Gente. Gente mais gente. Gente se apertava.

A rua suja e pequena. Para os lados do mercado e à beira dos trilhos do trem — porteira fechada, profusão de barulhos, confusão, gente. Bondes rangiam nos trilhos, catando ou depositando gente empurrada e empurrando-se no ponto inicial. Fechado o sinal da porteira, continua fechado. É pressa, as buzinas comem o ar com precipitação, exigem passagem. Pressa, que gente deixou os trabalhos, homens de gravatas ou homens das fábricas. Bicicleta, motoneta, caminhão apertando-se na rua. Para a cidade ou para as vilas, gente que vem ou que vai.

Lusco-fusco. A rua parece inchar.

Bacanaço sorri.

[...]

Gente regateia preços, escolhe, descompra e torna a escolher nas carrocinhas dos mascates, numerosas. Alguns estenderam seus panos ordinários no chão, onde um mundão de quinquilharias se amontoam. E preços, ofertas, pedidos sobem numa voz só. Bacanaço sorri.

[...]

Trouxas. Não era inteligência se apertar naquela afobação da rua. Mais um pouco, acendendo-se a fachada do cinema, viria mais gente dos subúrbios distantes. A Lapa ferveria. Trouxas. Do Moinho Velho, do Piqueri, de Cruz das Almas, de Vila Anastácio, de... do diabo. Autos berrariam mais, misturação cresceria, gente feia, otários. Corriam e se afobavam e se fanavam como coiós atrás de dinheiro. Trouxas. Por isso tropicavam nas ruas, peitavam-se como baratas tontas.

[...]

Bacanaço deu com a primeira luz. Lá no meio da cara da locomotiva. Num golpe luzes brotaram acima dos trilhos dos bondes. Os luminosos dos bares se acenderam e a fachada do cinema ficou bonita.

A Lapa trocava de cor.¹⁶⁸

Aqui, quando o bairro muda de tom, começa então a noite, esse tempo de inversão, em que não são os homens de gravata, os “trouxas”, mas os viradores, os “malandros”, aqueles que trabalham. Não demora e outro parceiro vem se juntar a Perus e Bacanaço. O velho Malagueta, malandro estropiado, “como sempre meio bêbado”, chega e propõe que se juntem os três, em sociedade: “A gente se junta, meus. Faz marmelo e pega os trouxas”. O velho Malagueta “propunha-lhes o conluio fantasiando grandezas”.¹⁶⁹

O problema da falta de capital é resolvido pelo malandro Bacanaço. Ele decide empenhar um relógio e, com o dinheiro do negócio, os três se lançam na noite, chefiados por Bacanaço: partem da Lapa e dali vão, de bar em bar, de salão em salão, de muquinfo em muquinfo, à Água Branca, à Barra Funda, ao Centro e a Pinheiros, onde terminam a jornada noturna. A relação dos três com a cidade vem, diversas vezes, a primeiro plano na narrativa, por vezes a indicar o desacordo dos personagens com o espaço onde vivem. Em outras situações, dando ênfase ao enlevo com a cidade, de forma a indicar a identificação afetiva dos malandros com a paisagem noturna, sinal de solidão e necessidade de amparo

¹⁶⁸ *MPB*, pp. 107-108.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 110.

afetivo que Malagueta, Perus e Bacanaço, abandonados no mundo, não encontram nas relações pessoais de seu universo, marcadas pelo interesse e por práticas de exploração e espoliamento.

Alta madrugada, depois de passar por salões do centro como o Paratodos, o Martinelli e o Ideal, com o pouco dinheiro conseguido em alguns jogos arrumados, decidem tentar a última tacada. Num salão acima de uma pastelaria, perto do largo de Pinheiros, os três brincam com as bolas e tramam, todos e cada um deles, um jogo em que possam extorquir o dinheiro dos demais parceiros: “Malagueta, Perus e Bacanaço preparavam-se para se devorar”.¹⁷⁰ Eis, porém, que surge um trouxa no salão, Robertinho — “um tipo miúdo, lépido, baixinho, vestido à malandra (...) com o bigodinho aparado (...)” —, que Bacanaço avalia como um “otário oferecido”. Perus o reconhece de outros salões, mas não pode prevenir os companheiros: a cagüetagem contraria os códigos de conduta da malandragem. Bacanaço, chefiando, põe Malagueta para enfrentar Robertinho. Malagueta joga uma série de partidas com o desafiante, a princípio vencendo. Depois de um certo tempo, Robertinho — que até então, habilidosamente, escondia o jogo — mostra suas presas e começa a surrar o velho malandro. Malagueta, Perus e Bacanaço terminam a noite lisos, “quebrados, quebradinhos”, como no começo da narrativa. O final do conto volta a aproximar os três parceiros, que antes planejavam se devorar, agora irmanados pelo retorno à condição inicial de absoluta falta de dinheiro — a ponto de serem obrigados a pedir um café fiado no Celestino, mesmo lugar de onde haviam partido naquele começo de noite.

O ato de devorar a si próprio e a circularidade da ação narrativa guardam semelhança com a novela de Antonio Fraga, *Desabrigo* (1942), que João Antônio conhecia, como atesta a quarta capa da última edição desta obra.¹⁷¹ A certa altura do texto de Fraga, Cobrinha, um dos malandros do Manguê que protagoniza a narrativa ao lado de Desabrigo, está faminto e começa a delirar. Atordoadado pela fome, ele repete inúmeras vezes as palavras “uma mão”. O cacófato se transforma em “mamão” e o malandro termina por devorar, literalmente, o dedo de uma de suas mãos.

Pouco antes, Cobrinha entrara no Flor do Estácio e na mesa do bar compusera um samba que subverte o significado literal de “beber leite”, transformando o sentido da expressão em “beber pinga”, uso invertido da linguagem de que já faziam uso os malandros freqüentadores do bar. A esse respeito, anota Andrea Saad Hossne:

Dá-se nesse momento um processo de inversão de sinais, em que o sentido tradicional da linguagem e das atitudes se reverte na leitura própria dos miseráveis do Manguê.¹⁷²

Há muitas correspondências entre a obra de Fraga e a de João Antônio; algumas formais — o uso da gíria e da coloquialidade como constituintes do mundo narrado — em correspondência com o universo retratado; outras, da ordem do ponto de vista, ou seja, da aproximação e da comunhão com a matéria da qual se alimentam as obras, tal como a referida inversão de sinais promovida pela ficção de ambos os autores. Me parece que mais decisiva ainda é aquela da evolução circular da narrativa, que ocorre tanto em *Desabrigo* como em “Malagueta, Perus e Bacanaço”. A novela de Fraga termina com a mesma cena com que começa, mas ao final descobre-se que quem escreve a história que o leitor acompanha é Evêmero, um dos personagens da narrativa. Ao comentar os recursos metalingüísticos de embaralhamento entre

¹⁷⁰ Idem, p. 154.

¹⁷¹ Antônio Fraga, *Desabrigo e outros trecos*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1999.

¹⁷² Andrea Saad Hossne, “À margem: Notas sobre Desabrigo, de Antônio Fraga”, in revista *Literatura e Sociedade*, n° 6, São Paulo, 2001-2002, p. 135.

“autor-narrador-personagem”, Andrea Saad Hossne supreende uma precisa e inesperada correspondência entre forma e sentido na obra do autor:

Além desses recursos, os procedimentos da montagem, da colagem, da citação direta ou indireta se fazem muito presentes. Se não são recursos novos na literatura, alguns deles amplamente praticados no Brasil, sobretudo a partir de 22, a maneira como se coadunam à fala e à matéria marginal parece ser, de fato, inédita até então. A forma como que se desprende dos parâmetros mais comuns à grande voga da narrativa, especialmente romances, no Brasil de 1930 e 1940, para se colar, sempre com jeito do que está prestes a se desfazer, à sua matéria, ela própria ameaçada de extinção. O próprio Evêmero, num emaranhado de tempos ao final da narrativa, queixa-se de um Manguê em desapareção, de um malandro em vias de extinção.¹⁷³

Ao retomar o início da novela, então, autor e autor-personagem promovem uma circularidade que vai contra a iminência de decomposição e desapareção daquele mundo sobre o qual se debruçam e do qual fazem parte, numa estratégia de sobrevivência que comunica subsistência material real — tema da novela de Antônio Fraga — e fixação simbólica, esta garantida no moto-perpétuo pretendido por um texto que não cessa nunca, já que seu fecho coincide com seu início.

De forma semelhante, o conto de João Antônio termina onde havia começado.¹⁷⁴ Depois de terem amealhado algum dinheiro e de terem tentado a sorte grande contra um oponente que parecia presa fácil, os três malandros são devolvidos à penúria material de que haviam partido, condição que os oprime, mas que é a própria razão de ser da malandragem.¹⁷⁵ Malagueta, Perus e Bacanaço vivem, portanto, numa sinuca. Estão condenados a ir e vir no perde-ganha da malandragem, o que faz deles bem-sucedidos golpistas mas também rematados otários vivendo na corda-bamba sem fim da sobrevivência. O desamparo de Malagueta, Perus e Bacanaço é sua condição inicial e final, circularidade que confere ao desenrolar da narrativa um caráter de fantasia e sonho. É como se os acontecimentos do conto — e, por extensão, a noite, o jogo, a malandragem, os desejos de fortuna fácil dos personagens — se dissolvessem com a chegada da aurora, que restitui a situação do início. Os anseios de enriquecimento fácil são um delírio de grandeza, como um castelo no ar — um conluio fantasioso, como já sugeria o narrador ao comentar a proposta de Malagueta.

O conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, então, tem algo da beleza dura e melancólica da vida na cidade, uma beleza que faz com que percebamos, por meio da trajetória dos três malandros naquela noitada de sinuca e viração, o próprio desamparo de nós mesmos, homens comuns, que sonhamos com a sorte grande de uma empresa bem-sucedida, de uma realização que nos liberte das agruras do dia-a-dia, ou seja, da vida de “trouxas” (como os personagens de João Antônio chamam os trabalhadores).

¹⁷³ Hossne, *idem*, p. 133. Jesus Antonio Durigan chega mesmo a postular a idéia da malandragem como um arte de recolher fragmentos, restos, retalhos. J. A. Durigan, “João Antônio e a ciranda da malandragem”, in *op.cit.*

¹⁷⁴ Vilma Arêas lembra que o próprio João Antônio definira, em entrevista, o conto como um “moto-contínuo inteiramente desmontável”. V. Arêas, “Chorinhos de um retratista (improvisado)”, in *Remate de Males*, n° 19, Campinas, Unicamp, 1999, p. 136. A entrevista referida, da qual citamos um trecho mais à frente, está em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, São Paulo, Ática, 1987.

¹⁷⁵ Para um visão diferente, ver a tese de Ricardo Miyake, em que o autor não identifica dialética no comportamento dos personagens, mas especula sobre uma possibilidade interessante de correspondência entre o trajeto dos malandros e o processo histórico brasileiro. Para o autor, “Malagueta, Perus e Bacanaço” seria um “épico de caráter degradado”, em que os personagens empreendem uma trajetória triangular, cujos vértices seriam a Lapa, o centro e Pinheiros. Para o autor, os personagens caminham rumo ao Leste, empreendendo “uma odisséia [que] se dá em sentido inverso ao tomado pelos antigos bandeirantes e, penso que não por acaso, pela política desenvolvimentista seguida e levada a cabo pelo governo de JK: a construção de Brasília [...]”. R. Miyake, *op.cit.*, p. 70. O autor vê nesse trajeto triangular uma investida do autor contra o ideário desenvolvimentista do período.

Além de se caracterizarem como malandros, tal como se convencionou entender o tipo — jogadores de sinuca, mãos manicuradas, faladores de gíria — os personagens de João Antônio vivem também segundo a dialética da ordem e da desordem, que define a malandragem nos termos de Antonio Candido. Os três parceiros corporificam uma espécie de “malandragem malandra”, que comporta tanto a imagem clássica do malandro — jogador bacana e *bon vivant* — como a lógica de comportamento duplo, oscilando entre ordem e desordem. Como já indicava a caracterização do narrador protagonista de “Afinação da arte de chutar tampinhas”, os personagens principais da ficção do autor *são e não são* aluados, farristas, largados, sem eira nem beira. Sob o signo da dialética da malandragem, vivem entre, de um lado, o universo da família, do trabalho, das regras de conduta valorizadas socialmente (como o casamento) e, de outro, as artes da viração, da noite e da vagabundagem. Os protagonistas, marcadamente os primeiros, também se guiam pela gratuidade de certas tarefas (aquele “amor pelo jogo-em-si”, de que fala Antonio Candido¹⁷⁶) como a de jogar sinuca sem propósito, chutar tampinhas na rua ou de assobiar sambas de Noel, ocupações que também reafirmam seu comportamento malandro. Já os parceiros do conto que dá nome ao livro são duplamente malandros: encarnam o tipo e a dialética.

O que distingue João Antônio da linhagem histórica definida por Candido — aquela “linha da malandragem”, de que fala Roberto Schwarz¹⁷⁷ ao analisar o texto do crítico —, porém, é o forte horizonte de formação que vislumbram seus personagens, característica essa que faz de seus contos narrativas pungentes e ternas, ao contrário da mordacidade que marca a linha da malandragem. A constituição dos malandros da terceira parte, *Sinuca*, nos parece, então, que se enriquece quando são incorporados à sua caracterização certos aspectos dos primeiros protagonistas do livro: singeleza juvenil, enlevo amoroso, sentimento de culpa, nostalgia pelo samba e pelo tempo de infância.

O mundo em que se inserem os personagens de João Antônio não é um mundo sem culpa, como aquele que Antonio Candido define como o das *Memórias de um sargento de milícias*, nem um mundo em que o caminho da vida está “fechado por mãos mais fortes que as dos homens”, como o que se afigura a Isaías Caminha, mas um mundo aberto, de oposição de classes e forte sentimento de desigualdade, como se nota pela fragilidade e pela solidão dos protagonistas, que vivem numa sociedade, a São Paulo capitalista, industrial e urbana da metade do século XX, em que trabalhadores batem-se de um lado a outro numa faina que não pressupõe liberdade, mas, ao contrário, alienação das formas de relacionamento das pessoas entre si e dos homens com o mundo. A abertura desse mundo, assim, se mostra ela mesma frágil e incerta, latente mas oculta — recôndita na noite, na sinuca, na margem.

O desamparo vivido por Malagueta, Perus e Bacanaço, condição da qual tentam se livrar mas à qual são devolvidos, já era marca dos personagens dos contos iniciais do livro. A mesma trajetória de formação dos personagens, que caracteriza os contos iniciais de João Antônio, vai aparecer também num de seus textos mais interessantes, a narrativa longa — que, por sua estrutura e teor, talvez possa ser chamado até mesmo de novela — “Paulinho Perna Torta”, texto escrito em 1965, mas que aparece em livro apenas em 1975, com a edição de *Leão-de-chácara*.

O conto narra a formação de um malandro, desde o começo de sua vida de virações, como engraxate nas estações da Luz e Julio Prestes, ao mesmo tempo que descreve a constituição da Boca do Lixo

¹⁷⁶ Antonio Candido, “Dialética da malandragem”, in *op. cit.*, p. 26.

¹⁷⁷ Roberto Schwarz, “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”, in *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

paulistana, onde Perna Torta vira rei, impondo-se como empresário do jogo, cafetão e traficante, depois de inúmeros percalços, entre os quais uma passagem pela Casa de Detenção, o agora desativado presídio do Carandiru.

Ao final desse conto longo, narrado em primeira pessoa, Perna Torta diz que, ao fazer trinta anos, se deu conta de que talvez tenha se auto-iludido esse tempo todo de malandragem: “Tenho a impressão de que me preguei uma mentirada enorme nestes anos todos”. O tempo presente da narrativa coincide com o momento de tomada de consciência de Paulinho Perna Torta.

Meu nome é ninguém. Paulinho duma Perna Torta, de quem andam encurtando o nome por aí, é uma mentira. Como foram Saracura, Marrom, Diabo Loiro, Bola Preta... e como são esses de hoje em dia, donos disso e daquilo, da putaria, do jogo, das virações... A gente não é ninguém, a gente nunca foi. A gente some, apagado, qualquer hora dessas, em que a polícia ou outro mais malandro nos acerte.

— O que é que eu tenho feito?

A gente pensa que está subindo muito nos pontos de uma carreira, mas apenas está se chegando para mais perto do fim.¹⁷⁸

Depois de relembrar seus anos de formação na malandragem, sua passagem pela cadeia e sua vitória no mundo da bandidagem, o malandro se dá conta que talvez toda essa trajetória tenha sido uma grande “mentirada”. A sensação do personagem é a de uma vida jogada fora, de uma história pessoal inútil e ordinária, já que, depois “que a polícia ou outro mais malandro” o acertar, restará o nada. Paulinho Perna Torta se tornará um “ninguém”, apagado no breu do esquecimento, destino de todos os malandros — a dimensão comunitária dessa desgraça, aquela da anulação da própria história, é expressa na narração do personagem, que fala em nome da malandragem, como denota o sujeito “a gente” das orações em que Perna Torta pondera sobre o próprio destino.

A dialética da malandragem é, portanto, não apenas aquela da ordem e da desordem, mas também a que opõe notoriedade e esquecimento, realização e desintegração. Em *Desabrigo*, a percepção de que aquele mundo que testemunha e de que faz parte está em vias de sumir faz com que Evêmero se lance à máquina de escrever para registrar e reinventar aquela matéria, de forma a não deixar se desintegrar o mundo do Mangue e seus personagens. Em “Paulinho Perna Torta”, talvez não seja de todo equivocado sugerir que o ato de rememoração e construção narrativa seja uma manifestação de revolta e de insurreição contra a anulação e o esquecimento. Aqui, o ponto de vista do autor sobressai, ainda que fique sempre na retaguarda, dando sustentação à narrativa do protagonista. Como já fizera em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, em “Paulinho Perna Torta” João Antônio realiza um movimento duplo em relação ao seu universo literário: ressalta a necessidade profunda de ouvir personagens que viveram a vida ao avesso, aqueles que foram atropelados pelo curso da história — homens que o sistema econômico empurrou para a margem da sociedade e que o passar do tempo cuidará de engolir — ao mesmo tempo que evidencia a contradição essencial da figura desses marginais, malandros ou criminosos: força e fragilidade estão em permanente tensionamento na vida da viração, e a segunda tende a ganhar, fazendo com que eles desapareçam, se o ato de contar — no caso, se a literatura — não for capaz de registrar e destacar essa ambigüidade.

¹⁷⁸ João Antônio, “Paulinho Perna Torta”, in *Leão-de-chácara*, Cosac e Naify, 2001, p 150.

Rancor no decurso da História

Retomando a interpretação de “Abraçado ao meu rancor” feita por Alfredo Bosi, se procurarmos as raízes históricas do contexto socioeconômico da São Paulo dos anos 1950 e começo dos anos 1960 — matéria histórica da qual parte a ficção de *MPB* — empreenderemos uma volta aos anos 1920, década em que, segundo sugerem as leituras de Nicolau Sevcenko, acontece uma nova fundação de São Paulo.¹⁷⁹ A cidade industrial e competitiva, anunciada na ficção de Alcântara Machado, encontra-se materializada no universo da ficção de João Antônio.

O ponto de vista do escritor dos anos 60, porém, registra as conseqüências do processo de urbanização e industrialização pelo avesso: os trabalhadores, operários, “homens de gravata” ou “homens das fábricas” são “gente feia”, otários, trouxas, coiós. Segundo a lógica desse projeto de inversão de sinais, em que a narrativa empenhada procura transformar não apenas a escrita, mas também a própria realidade — arte e vida aproximadas, como queria João Antônio¹⁸⁰ —, é perfeitamente compreensível então que, passados alguns anos desse primeiro livro, a decepção pelo fracasso do projeto tome conta do primeiro plano de sua ficção.

Em *Abraçado ao meu rancor* (1986), de João Antônio, especialmente no conto que dá nome ao livro, o saudoso narrador não se reconhece nesta São Paulo pós-industrial, em que o discurso publicitário da grande mídia falseia o real, prometendo uma cidade maquiada (fantasiada e triste, como o Papai Noel de barbas postiças de “Natal na cafua”).

Minha cidade de meu pai não chegava pelos brilharecos publicitários de um folheto que leio profissionalmente, com nojo. Nunca o pai gabou a Praça da República, falando de uma arte que ela não tem.¹⁸¹

Para esta voz enojada do discurso postiço que promove uma arte inexistente, só a cidade da infância — “minha cidade de meu pai” — guarda a autenticidade das práticas criadoras. O narrador do conto é um jornalista que volta a São Paulo, vindo do Rio de Janeiro — a coincidência com a biografia de João Antônio é explícita —, e parte à procura do malandro Germano Matias pelas ruas da cidade. Ele busca sinais do que, vinte anos antes, acreditava que pudesse ser uma alternativa à cidade oficial:

A cidade deu em outra.

Deu em outra cidade, como certos dias dão em cinzentos, de repente, num lance. As caras mudaram, muito jogador e sinuqueiro sumiu na poeira. Maioria grisalhou, degradingolou, esquinizou-se para longe, Deus saberá em que buraco fora das bocas-de-inferno em que eu os conheci. Ou a cidade os comeu.¹⁸²

O narrador cumpre um percurso vadio não só no plano da ficção, mas também no plano da confec-

¹⁷⁹ Do autor, ver *Orfeu extático na metrópole. São Paulo nos frementes anos 20*, Companhia das Letras, 1992, e “São Paulo: Laboratório Cultural Interdito”, in *Pindorama Revisitada*, Fundação Peirópolis, 2000.

¹⁸⁰ Sobre a intenção do autor em aproximar a literatura da vivência pessoal, ver João Antônio, “Corpo-a-corpo com a vida”, in *Malhação do Judas Carioca*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975. Para um estudo do sentimento de missão, que João Antônio compartilhava com Lima Barreto, ver Nicolau Sevcenko, *Literatura como missão*, 2ª edição revista e ampliada, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

¹⁸¹ João Antônio, *Abraçado ao meu rancor*, *op. cit.*, p. 118.

¹⁸² Idem, p. 80.

ção dessa escrita: “Minha esferográfica vagabundeia no papel da mesa de boteco”.¹⁸³ Aqui, é o escritor que se reconhece sem lugar. A confecção de sua arte, então, também precisa se lançar em percurso perambulatório, em busca de um novo sentido. Rancor é o sentimento que traduz o fracasso desse projeto literário, com aspiração de transformação do real. A escrita e o mundo que ela criou foram atropelados pelo desenrolar histórico, que varreu do horizonte as possibilidades de subsistência nos termos em que isso se afigurava na década de 1950.

Não nos parece, porém, que essa possibilidade já estivesse anunciada no fracasso dos três parceiros Malagueta, Perus e Bacanaço, derrotados pelo sinuqueiro Robertinho em uma partida de três horas e meia, ao final daquele conto (e do livro em questão). Como afirma Lukács, a possibilidade de extraviar-se é inerente a um mundo em que a ordem social não é fechada, imutável. Num mundo em que não houvesse brechas nas várias camadas das estruturas sociais para o advento de um novo sentido vivo, “a própria busca e a possibilidade de extraviar-se estariam excluídas deste mundo”¹⁸⁴. A busca só acontece, portanto, porque existe a possibilidade do fracasso. O malogro dos três parceiros, então, não significa a derrocada de todo o sistema de que eles são parte, mas situação inerente à lógica da malandragem, em que se alternam o perde-e-ganha e os altos e baixos da vida. Sendo assim, até mesmo na marginalidade fechada da sinuca, o narrador de João Antônio prefere os despossuídos, os derrotados, aqueles que estão à margem da margem. O rancor de João Antônio, vinte anos depois, talvez decorra justamente da percepção dessa impossibilidade de extraviar-se, já que o mundo que engendrou a busca de seus personagens, e mesmo a sua própria busca, deixara de existir.

Outra falência, porém, talvez já estivesse no horizonte quando da publicação de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Duas décadas depois, a marginalidade da escrita literária, que o narrador-autor sente como um legado dessa cidade travestida, é consequência da perda da hegemonia da literatura enquanto discurso de representação do mundo. A posição de centralidade no sistema de práticas simbólicas que a palavra escrita — e, portanto, a literatura — ocupava na geração modernista também vai aos poucos se desfazendo, dando lugar ao predomínio da imagem. Nos anos 20, os livros de Mário e de Alcântara, e os manifestos de Oswald, davam a São Paulo ao mesmo tempo contornos palpáveis e uma posição mítica, que a definiam como a metrópole cosmopolita, capaz de abrigar uma geração afinada com o seu tempo, em diálogo e conflito com a tradição. Uma cidade em que era possível deglutir a presença estrangeira — constituidora da sociedade local, mas também do país — para criar uma inteligência e uma arte propriamente brasileiras.

Ao longo do século, porém, por um processo de modernização que lateralizou a preocupação com o indivíduo, a variedade de práticas intelectuais e simbólicas perde terreno e São Paulo passa a viver do consumo e do trabalho: “Aqui se batalha e aqui não se pára. É preciso, hoje mais amanhã, se aturdir pelo trabalho. Assim fazem as pessoas e será provavelmente para se esquecerem de que vivem aqui”¹⁸⁵.

Nos anos sessenta, talvez o escritor já intuísse que a sociedade brasileira estivesse a ponto de sucumbir ao funcionamento da sociedade do espetáculo, que Guy Debord analisa em livro de 1967. Em 1963, com a publicação de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, João Antônio propunha, com seu projeto literário, criar um espaço e um tempo em que tivessem acolhida os que estivesse à margem do espetáculo

¹⁸³ Idem, p. 121.

¹⁸⁴ Georg Lukács, *op.cit.*, p. 144.

¹⁸⁵ *Abraçado ao meu rancor*, *op.cit.*, p. 81.

— dimensão utópica e positiva de sua ficção, que o processo histórico contradisse, mas não invalidou. O rancor pessoal do escritor, então, não diminui nem enfraquece o poder literário de sua obra pregressa. Apesar do desalento do próprio autor, *Malagueta, Perus e Bacanaço* sobrevive como ficção, tempo e lugar de sonho e viração.

A literatura como utopia: tempo e lugar de comunhão

Nos contos de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, a cidade é o espaço da liberdade, onde os personagens vagueiam com destino incerto e pensamento vagabundo, mas também um lugar de transitoriedade restrita, apartado do Paraíso/Inferno da sinuca e do mundo do trabalho. A solidão das figuras de João Antônio procura na cidade imensa uma correspondência de identidade e afetividade. Seus personagens não têm, por conta mesmo da hipertrofia urbana de São Paulo, refúgio na paisagem natural, como o tinha Isaías Caminha, que queria se dissolver no mar do Rio de Janeiro do começo do século XX. Na São Paulo de meados do século, é no companheirismo dos irmãos de afinidade que os personagens de João Antônio encontram amparo para propor uma nova linguagem, uma nova prática e outra ordem social, de sinal invertido em relação à sociedade do trabalho e do consumo.

A escrita de João Antônio comporta a convicção de que é possível fazer com que a “gente feia” do “subúrbio mesquinho” se aperceba da condição de penúria em que se encontra. Para que isso aconteça é necessário que se viva um período de suspensão, como o domingo chato de “Busca” ou uns “meses de vagabundagem” pelos quais passou o protagonista de “Visita”. João Antônio vê a vadiagem como um estado transgressor e transformador, tempo necessário para que se vivencie a gestação de uma idéia inovadora e então se possa inventar um lugar e um tempo de liberdade criadora. Em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, esse tempo-espaço é o da sinuca — o “jogo da vida” — e também o da literatura.

Assim, a busca de João Antônio é tecer, por meio da literatura, uma rede de interlocução entre autor, personagens e leitor, em que todos se aproximam fraternalmente, sem perder suas singularidades, construindo um lugar de encontro àqueles que se sentem sem lugar. A literatura do autor guarda um projeto ambicioso de comunhão na marginalidade. Essa comunidade de excluídos só pode se estabelecer no avesso da São Paulo oficial: na noite, nos bares, nas mesas de sinuca, na memória, na nostalgia, na arte, na literatura.

Com isso, talvez possamos responder às perguntas iniciais deste ensaio. Como se disse, o interesse pela obra de João Antônio, em que marginais de todo tipo encontram amparo, só tem crescido nos últimos anos. A acolhida que sua literatura promove tem se mostrado larga o suficiente para receber, além de personagens excluídos, também aqueles que continuam acreditando na força da forma literária. Escritor marginal, mas também de literatura marginal, João Antônio cumpre atualmente um percurso rumo ao centro do panorama da literatura brasileira — já que ela mesma se marginalizou enquanto prática social —, acolhendo os que se sentem sem lugar: nós, leitores contemporâneos.

Aqui, talvez seja bastante esclarecedor o que o próprio João Antônio tem a dizer de sua composição mais conhecida:

“Malagueta, Perus e Bacanaço” é simplesmente uma aventura noturna que cansei de viver logo depois que saí do quartel, e que consistia em tentar arranjar algum dinheiro em andanças pelos salões de sinuca. Isso, em geral, era feito pelas últimas horas da tarde, entrando pela noite e madrugada. Assim, não imaginei nada na história de Malagueta. Simplesmente foi a coleta de uma expe-

riência vivida numerosas vezes e que ainda hoje se vive. O roteiro do livro é exatamente aquele que nós fazíamos: saíamos da Lapa, íamos à Água Branca, depois Barra Funda, depois cidade, a seguir Pinheiros e novamente tornávamos à Lapa.¹⁸⁶

Essa fala de João Antônio a respeito de sua concepção de permeabilidade entre vida e obra literária é bastante contundente. Por detrás dessa convicção está a idéia de compartilhamento do vivido: a partir de uma experiência significativa, João Antônio busca recriá-la segundo uma forma literária agregadora e, com isso, tecer o lençol homogêneo de que fala Antonio Candido, malha essa que aproxima narrador e personagens. Em outro trecho da entrevista citada, o escritor declara que “o leitor é um parceiro que eu vou procurar”. Essas intenções do próprio João Antônio a respeito de seu projeto de escrita nos devolvem ao ensaio de Maria Rita Kehl sobre a Função Fraternal.

Que a experiência com os limites possa se dar amparada pelo grupo, e não solitariamente, tem duas conseqüências importantes para o sujeito. Primeiro, a diminuição da ameaça e da culpa que pode pairar sobre cada um, isoladamente. Lembremo-nos mais uma vez de que, conforme a dimensão da desobediência civil coletiva, até mesmo uma nova ordem social pode ser fundada. Segundo, a experiência compartilhada permite a troca de impressões e reflexões sobre o vivido que contribuem para alterar o campo simbólico, já que questionam verdades tidas como absolutas pela cultura.¹⁸⁷

A busca pelo amparo de um parceiro, que os protagonistas de João Antônio empreendem em *Malagueta, Perus e Bacanaço* desde o primeiro conto do livro, coincide com a busca do próprio autor. Autor e personagens estão procurando uma “experiência com os limites”, amparada pela coletividade, de que fala Maria Rita Kehl. O encadeamento do livro nos conduz por uma ininterrupta seqüência de experimentação de práticas e de linguagens. Como afirma Kehl, a Função Fraternal não pretende substituir a Função Paterna: a primeira cumpre um papel de suplência em relação à segunda. É por isso que um gesto disruptivo, se amparado pela fratria, pode questionar a autoridade da Lei e nuançar “verdades tidas como absolutas pela cultura” e pela sociedade.

A busca dos personagens de João Antônio por amparo se justifica pela necessidade de “diminuição da ameaça e da culpa que pode pairar sobre cada um, isoladamente”. Em companhia do parceiro, os malandros podem se lançar ao projeto renovador de sobrevivência à margem: à margem do mundo do trabalho, da moral da família rezadeira, da ordem fechada das instituições militares. Utopicamente, a sinuca — “essa desobediência civil coletiva” (Kehl) — tem a capacidade de fundar uma nova ordem, em um mundo social “parcialmente aberto à penetração do sentido vivo” (Lukács).

Ampliando então a força e o alcance da leitura de Antonio Candido, é possível identificar na literatura de João Antônio um projeto de comunhão entre as diversas instâncias literárias, incluindo aí, além de narrador e personagens, também escritor e leitores, ficção e realidade. Se o horizonte do texto de Antonio Candido sobre Manuel Antônio de Almeida era um possível mundo “mais aberto” — fosse ele o socialismo, como sugere Schwarz¹⁸⁸, ou ao menos algo diferente da ditadura de então ou ainda uma sociedade democrática e igualitária, que desejamos para o país — a leitura se aplica também ao livro de João Antônio, em que se afigura como latente a possibilidade de inversão de sinais de que a malandra-

¹⁸⁶ “O leitor é um parceiro que eu vou procurar”, in *Malagueta, Perus e Bacanaço*, São Paulo, Ática, 1987. No mesmo sentido, ver João Antônio, “O leitor como parceiro”, in *Leão-de-chácara*, São Paulo, Cosac e Naify, 2002, pp. 159-162.

¹⁸⁷ Maria Rita Kehl, *op. cit.*, pp. 41-42.

¹⁸⁸ Roberto Schwarz, “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”, in *op. cit.*, p. 152.

gem é capaz. A dimensão utópica ¹⁸⁹ da teoria de Candido continua vigente e pode ser verificada tanto em retrospecto, para a leitura de um texto anterior a ela — *Malagueta, Perus e Bacanaço* é de 1963; “Dialética da malandragem”, de 1970 —, como de forma prospectiva, se voltarmos hoje aos contos de João Antônio. Retomemos Antonio Candido.

Um dos maiores esforços das sociedade, através da sua organização e das ideologias que a justificam, é estabelecer a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significam lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção. Por isso mesmo desenvolvem-se paralelamente as acomodações de tipo casuístico, que fazem da hipocrisia um pilar da civilização. E uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco.¹⁹⁰

A seu modo, *Malagueta, Perus e Bacanaço* constitui uma espécie de realismo desmistificador que articula uma “sabedoria genérica da sobrevivência” sem, no entanto, suprimir os “conflitos históricos precisos”.¹⁹¹ A dimensão utópica dessa literatura, tributária daquele universo de malandragem que se articula com clareza no século XIX, perdura na época em que João Antônio viveu, projetando-se com força para o futuro, nosso presente atual. Os três parceiros Malagueta, Perus e Bacanaço e os demais protagonistas do livro em questão vivem num mundo — construído pela ficção do autor — que é refúgio para pensarmos as possibilidades de abertura do nosso mundo real, feito de obstáculos e dificuldades, mas ainda aberto e permeável à força da forma literária.

¹⁸⁹ Sobre a dimensão utópica do ensaio de Candido, aproveito a sugestão de Joaquim Alves de Aguiar.

¹⁹⁰ Antonio Candido, “Dialética da malandragem”, in *op.cit.*, pp. 47-48.

¹⁹¹ Roberto Schwarz, “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”, in *op.cit.*, p 133.

Capítulo 3

Permeabilidade e afasia

Apreensão da realidade e elaboração ficcional em *100 histórias colhidas na rua*

Duas coisas chamam a atenção imediatamente na leitura de *100 histórias colhidas na rua* (Scritta, 1996), de Fernando Bonassi, ambas bastante evidentes desde o título, que aponta para uma grande variedade de experiências: o tamanho reduzido das narrativas e a presença de textos não-literários incorporados organicamente à estrutura do livro. A essas duas características, que se podem designar como *formais* e de *procedimento construtivo* da obra, é possível acrescentar ainda outra, mais ampla, também sugerida pelo título do livro, e que se mostra decisiva para o entendimento da concepção literária do escritor na obra aqui analisada: a tensão entre o registro factual das experiências — colhidas na rua — e o processo pelo qual elas se transformam em matéria escrita, transfigurada pelo fazer literário. A dicção realista dos textos aponta, naturalmente, para um universo documental, coletivo e histórico ao qual toda a produção literária de Fernando Bonassi se refere, em maior ou menor grau. Como veremos, as relações entre a situação histórico-social de São Paulo — lugar onde o escritor colhe acontecimentos, sentimentos e sensações — e a produção literária produzida a partir dessa experiência resultam numa escrita que questiona a possibilidade de elaboração de um ponto de vista consolidado numa cidade em que a violência adquiriu dimensões epidêmicas, em que o automóvel promove a existência de corpos/máquinas e os meios de comunicação de massa geram discursos que se apresentam como se fossem a própria realidade.

Em *100 histórias colhidas na rua*, Bonassi compõe uma escrita que, por meio de uma condição de afasia, persegue o estranhamento, que por sua vez exige o olhar do leitor a fim de completar o sentido do que se narra. Essa participação do leitor demonstra uma concepção de escrita que pretende evitar a redução da literatura a um nível puramente simbólico ou estético, estancando o que poderia deslizar para a fruição da violência.¹⁹² A afasia que acomete os personagens — e contamina a estrutura narrativa dos relatos — modula a aparição realista dos fatos narrados, de forma a devolver o leitor à experiência do real mais atento às contradições da situação história presente.

Por ora, vejamos como o livro de minicontos se apresenta numa primeira leitura, aquela que vai ao encontro da descoberta da ficção do autor. A primeira das cem histórias fala de uma situação de violência e tensão na zona leste de São Paulo.

Os meninos estão indo longe demais dessa vez. O rádio diz que prenderam vários inspetores e até algumas pedagogas. O mesmo rádio também estranha que “simplesmente não há um pedido formal de resgate”. Há “temor por suas vidas”. Puseram fogo no quarteirão inteiro e, agora que cortaram a luz dessa parte do bairro, a impressão é de que toda a Celso Garcia está crepitando. Uma cobra amarela e saltitante, largando pedaços de pele incandescente na noite pretíssima. Além disso, coisas são atiradas em direção ao helicóptero da polícia, que responde com os filetinhos luminosos de seus tiros. Assim, de longe, parece que nada pode morrer, mas todos os vizinhos apostam numa desgraça.

¹⁹² Para um ponto de vista semelhante sobre a obra do autor ver Manuel da Costa Pinto, *Folha Explica Literatura brasileira hoje*, São Paulo, Publifolha, 2004, pp. 140-141: “Sua prosa fragmentária incorpora o ponto de vista dos alienados do processo produtivo, mas é também recusa de construir narrativas pasteurizadas: um romance convencional, naturalista, nos familiarizaria com a violência; o estilhaço da realidade denuncia esse estado de exceção que parece ser a regra da vida social”.

A situação não é descrita de forma detalhada ou explícita, mas a frase que abre o texto define os protagonistas e enfatiza o caráter excepcional da ação. A primeira linha do texto nos alerta também que, além de ser uma situação que ultrapassa limites, não é a primeira vez que ela ocorre. Dessa vez, porém, os meninos foram “longe demais”: trata-se de algo sem precedentes. Avançando um pouco mais a leitura, o narrador apresenta a voz da imprensa: o rádio informa que prenderam inspetores e pedagogas. São novos personagens da ação tanto a imprensa, que acompanha o fato, como inspetores e pedagogas, que sofrem a ação dos meninos. Nas frases que seguem, o narrador faz uso de aspas para transcrever a maneira com que o rádio informa que não há um pedido de resgate e que se teme pelas vidas em risco.

O texto se constrói sempre em terceira pessoa, de maneira a nos fazer crer que não há um narrador personagem, mas também de forma a causar um efeito de distanciamento e de isenção informativa, que a presença e a intervenção da imprensa simbolizam bem e acentuam. Mas, logo depois da aparição da voz jornalística, o narrador volta a tomar as rédeas da descrição para dizer que “puseram fogo no quarteirão inteiro” e que “cortaram a luz desta parte do bairro”. O verbo novamente na terceira pessoa confere uma certa indeterminação aos acontecimentos e provoca sensação de dúvida no leitor: seriam os meninos os sujeitos da primeira ação? Ou seja, teriam sido eles que “puseram” fogo no quarteirão? E quanto à segunda ação, a de cortar a luz do bairro, teria o mesmo sujeito?

De qualquer forma, a voz do narrador diz que as duas ações fazem com que se tenha a impressão de que “toda a Celso Garcia está crepitando”. Aqui, encontra-se a localização espacial da ação. O narrador trata a avenida Celso Garcia, no bairro paulistano do Tatuapé, de forma íntima, como se fosse um morador do local. Ainda assim, o distanciamento permanece: tem-se a impressão de que a Celso Garcia está em chamas — note-se de novo o uso da terceira pessoa, sublinhado pelo caráter indefinido da palavra “impressão”. Já a imagem seguinte sugere que a visão do fato, apesar de distanciada e imprecisa, não é refratária à subjetividade: o fogo contra a escuridão é uma cobra largando pedaços de pele incandescente no negrume da noite. É uma descrição de forte carga imagética e simbólica. A paisagem noturna ganha o contraste das chamas, e a ênfase dada às cores da noite e do fogo confere força pictórica ao texto. Com essa frase, a narrativa é suspensa para que se tenha a idéia do todo. Ou seja, o quadro em que se desenrola a ação volta a ser descrito numa totalidade distanciada. Então coisas são atiradas em direção ao helicóptero da polícia, que responde com tiros. A polícia é mais um novo personagem em cena. E chega-se, finalmente, à última frase, que fecha a narrativa sem contudo concluir a ação, reafirmando a idéia de indeterminação e distanciamento: “de longe”, “parece” que “nada” pode morrer, mas os vizinhos “apostam” numa desgraça. O corte final do texto suspende o desenrolar da situação narrada. Ao final da leitura, o conto então se configura como recorte de uma situação maior. Como se disse, a narrativa compõe um quadro, e tudo aquilo que está fora dela, apesar de não fazer parte da descrição, também está implicado na cena.

Pode-se arriscar uma analogia com o quadro cinematográfico. No cinema, o enquadramento da câmera delimita a construção da ação, mas de forma frágil e instável: o campo filmado é permeável, está sujeito à penetração do que se situa fora dele; há sempre a possibilidade de que novos personagens surjam, basta que adentrem o campo da câmera, e sua ausência do quadro não implica necessariamente seu desaparecimento da história, mas, ao contrário, sugere que suas ações continuam se cumprindo fora do campo narrativo. Nesse sentido, o miniconto de número 1 de *100 histórias colhidas na rua* constrói uma situação particular e delimitada, como se compusesse um quadro, mas não um quadro estável, tal como uma pintura ou uma fotografia, e sim um quadro dinâmico como uma cena de cinema. A locução verbal no gerúndio, da primeira frase da história, indica mesmo que, quando a narração tem início, o

acontecimento já está em curso: “Os meninos estão indo longe demais dessa vez”. Não se trata de um acontecimento corriqueiro, que a narrativa transforma em matéria de interesse. O conto faz crer que descreve uma situação-limite: há vidas em risco, todo um quarteirão está em chamas e a polícia entra em cena, com a possibilidade de que uma desgraça ocorra, como apostam os moradores do bairro. Tudo causado pela ação extraordinária dos “meninos”.

Talvez não fique muito evidente numa primeira leitura, mas a história narrada é a de uma rebelião de menores numa unidade da Febem (Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor). O narrador não o diz claramente, mas o leitor contemporâneo, acostumado a ler nos jornais notícias sobre o assunto, sem demora é levado a desconfiar que os “meninos” que prenderam “inspetores” e “pedagogas” não são crianças quaisquer. O leitor paulistano — ou morador da cidade de São Paulo —, se sensível ao tema, também sabe que a unidade da Febem do Tatuapé localiza-se justamente na avenida Celso Garcia. Não se estranha, então, a presença da imprensa, que acompanha a situação, dividida entre o relato objetivo do acontecimento, ao informar que não há pedido de resgate, e um certo tom sentimentalista que procura ao mesmo tempo sublinhar a gravidade da situação e fazer um apelo pela atenção do ouvinte, ao dizer que se teme pelas vidas em risco.

Num determinado momento, a narrativa adere à conduta da imprensa e acolhe sua visão do acontecimento. Nesse sentido, é possível pensar também numa aproximação entre a composição do texto e os procedimentos jornalísticos de abordagem da realidade, especialmente com a maneira com que o rádio e a TV “cobrem” os fatos. Meios de comunicação como esses, ao contrário da imprensa escrita, também se vêem obrigados a acompanhar acontecimentos que já se encontram em curso e a relatá-los ao mesmo tempo em que se desenrolam, no calor do momento. Na narrativa, a presença da voz da imprensa, porém, é logo abandonada em favor da retomada da voz do narrador. A frase seguinte à intervenção da imprensa dá uma visão geral e exterior ao acontecimento: “a impressão é de que toda a Celso Garcia está crepitando”. E, em seguida, a forte cena das labaredas, metaforizadas na imagem da pele de fogo de uma cobra, torna a imprimir subjetividade transfiguradora à narrativa.

Esta metáfora seguramente não é de autoria da imprensa e tampouco parece ter sido sugerida pelo olhar dos personagens envolvidos no acontecimento. Neste ponto, é o narrador quem olha e enxerga além do simples registro factual: há um salto — como o da cobra amarela dentro da noite pretíssima — do que se vê para o que a imaginação projeta. A descrição da paisagem de fogo faz com que o real assuma contornos não-realistas — as chamas deixam de ser chamas para se apresentarem como incandescentes pedaços de pele de uma cobra. O olhar do narrador, ao mesmo tempo atento e livre, parece porém impedido de se demorar nesse misto de contemplação e fabulação, nessa combinação de testemunho e delírio. As “coisas” arremessadas em direção ao helicóptero da polícia — que surge inesperadamente na narrativa — e os tiros desferidos pelos policiais trazem o narrador de volta ao registro do real. E a frase final então retoma, em termos evidentes, o tema central do texto: a distância, e com ela a dificuldade de apreensão da realidade. De longe, “parece” que “nada” pode morrer, mas os vizinhos “apostam” numa desgraça.

O olhar subjetivo

O segundo miniconto, diferentemente do primeiro, é narrado por um personagem que participa da ação. A identidade incerta do narrador e os contornos imprecisos do que se conta, porém, guardam certa semelhança com o primeiro texto.

Rebola como uma verdadeira puta. Nem mais nem menos: a sabedoria de cintura da verdadeira puta. Os olhinhos apertados, sempre de esguelha; o sorriso também torcido, pro lado oposto. Aborda os motoristas espremendo no vidro dos carros os botões de seus peitinhos. Olho. Todo dia voltando da TV. Tem nove anos. Não mais. Uma verdadeira puta à nossa disposição.

A personagem é uma prostituta sem tirar nem pôr — “verdadeira” —, mas é também uma criança. É com certo mal-estar que se sai da leitura do texto. Ao final da narrativa, descobrimos que a prostituta tem apenas nove anos e que, apesar da pouca idade, “rebola como uma verdadeira puta”, segundo conta o narrador logo no começo. Provocam essa sensação de repulsa a conjugação de prostituição e infância, a crueza com que o narrador fala da menina e a maneira imperativa com que a condição de prostituta prevalece — ela é “puta” no começo e no final do texto.

A narrativa tem início com a descrição distanciada, em terceira pessoa, como se o narrador estivesse ausente da ação. O texto segue escondendo identidades até que o narrador emerge para comentar o hábito de olhá-la “todos os dias, voltando da TV” e revelar que a “puta” é uma menina de nove anos. Mas de forma similar ao que acontece na primeira história, talvez por conta de uma *excepcionalidade* comum às duas situações, o ponto de vista encontra dificuldades para se consolidar. A identidade do narrador não se expressa completamente, e mesmo sua participação como personagem se constitui de forma precária, pois só é explicitada ao final da narrativa, por meio do verbo olhar na primeira pessoa. A ambigüidade da palavra “olho” causa um ruído de leitura: ficamos na dúvida se a palavra é usada como verbo ou como substantivo, o que também contribui para realçar a postura esquiva do personagem narrador. Não se pode afirmar categoricamente, mas o texto sugere que este é um homem que trabalha na televisão e observa a garota todos os dias, na volta do trabalho, de dentro de seu carro. O narrador demora a se posicionar, e ao fazê-lo não se entrega, permanece arredio — ou envergonhado, difícil afirmar. O sentimento de incômodo ao final da leitura se explica, como se disse, pela descoberta de que é afinal uma criança de nove anos que se prostitui — com “sabedoria” —, mas também por conta dessa demora do narrador em falar em próprio nome — como se estivesse se escondendo — e da maneira enviesada, talvez envergonhada, com que o faz.

A frase que fecha o texto contribui para agravar o mal-estar com que se sai do texto: “Uma verdadeira puta à nossa disposição”. Aqui, o narrador fala em nome de uma coletividade. Esse “nós”, primeira pessoa do plural, refere-se certamente aos motoristas a quem a menina se oferece, entre os quais o narrador se inclui, mas pede também a cumplicidade do leitor, e nos vemos então convidados a participar da situação. Se no começo do texto a ação se *apresentava* aos nossos olhos de leitor, levados a acompanhar o olhar do personagem narrador, ao final do conto somos impelidos a olhar sem sua mediação e, assim, a *participar* do acontecimento.

Não é preciso muito malabarismo interpretativo para perceber que narrador e personagem perma-

necem apartados. O carro representa a barreira material com que a distância se impõe entre os dois, cumprindo o duplo e contraditório papel de interdição e mediação. O vidro dos carros é ao mesmo tempo o lugar onde ela se oferece, espremendo os “botões de seus peitinhos”, e o obstáculo que se coloca entre ela e os clientes — a distância, aqui, é causadora de desejo e de proibição. Há mesmo uma dificuldade de aproximação e, mais que isso, a impossibilidade do encontro dos olhares.

Talvez seja importante sublinhar que essa “armadilha” de captura do leitor e o procedimento de sonegação e disfarce das identidades não são mero artifício de construção narrativa, com objetivo de permear o texto de suspense ou de estabelecer uma espécie de jogo de decifração proposto ao leitor. Antes, parece se impor como estrutura de composição que define a situação narrada. Nesse sentido, há de novo uma problematização da possibilidade de apreensão da realidade. Os temas da distância, do obstáculo e da mediação, bastante explícitos na primeira narrativa, repetem-se aqui, mas agora de forma menos evidente — *enviesados* como os olhares de esguelha e os sorrisos torcidos da menina, e também no modo *indireto* do narrador se afirmar.¹⁹³

A aparição do outro promove um desarranjo no meu universo para que, por conta mesmo desse “deslizamento” e dessa “descentralização”, sua presença venha organizar a minha própria experiência. Resultam ambos, o que vê e o que é visto, simultaneamente em sujeitos e objetos.¹⁹⁴

No texto de Bonassi, o narrador, ao olhar a menina-prostituta, é um sujeito que a identifica como objeto no mundo, já que o olhar apertado e de esguelha dela não o intercede, ou seja, não constitui a ela própria como sujeito e, portanto, permite que ele, por seu turno, seja puramente sujeito, sem que enfrente sua própria condição de objeto em relação a ela. A descrição que ele faz dela pode, então, acontecer sem que ele se coloque, como um sujeito puro e onipotente, não-confrontado com a existência de um outro.

Num determinado momento do texto, porém, o narrador finalmente se posiciona. A maneira com que o faz é ambígua, a ponto de imaginarmos que os olhares possam ter se encontrado. A palavra “olho”, se lida como verbo, indica que ele a olha — e a iminência da possibilidade de ser visto basta para que ele sinta a existência de um outro e não apenas de um objeto. Se lida como um substantivo, a palavra indicaria que o narrador vê um dos olhos da menina? Ou que esse olho (olho dela provavelmente) se destaca como objeto do mundo e, como suporte do olhar, o contempla? Não é possível saber com certeza, mas a frase seguinte — “todos os dias, voltando da TV” — indica que o olhar, se acontecido de fato ou apenas enquanto possibilidade de ter ocorrido, faz com que o narrador seja obrigado a, finalmente, se

¹⁹³ Sobre a relação do olhar e a constituição do sujeito e da subjetividade, ver Jean-Paul Sartre, *O ser e o nada — Ensaio de fenomenologia ontológica*, trad. de Paulo Perdigão, Editora Vozes, Petrópolis, 1999.

¹⁹⁴ Sartre: “Se o outro-objeto define-se em conexão com o mundo como o objeto que vê o que eu vejo, minha conexão fundamental com o outro-sujeito deve poder ser reconduzida à minha possibilidade permanente de *ser visto* pelo outro. É na revelação e pela revelação de meu ser-objeto para o outro que devo poder captar a presença de seu ser-sujeito. [...] Sublinhei que eu não poderia ser objeto para um objeto: é necessária uma conversão radical do outro, que o faz escapar à objetividade. Portanto, eu não poderia considerar o olhar que o outro me lança como um das manifestações possíveis de seu ser objetivo: o outro não poderia *me* olhar como olha a relva. E, por outro lado, minha objetividade não poderia resultar *para mim* da objetividade do mundo, porque, precisamente, sou aquele pelo qual *há* um mundo; ou seja, aquele que, por princípio, não poderia ser objeto para si mesmo. Assim, essa relação que denomino “ser-visto-pelo-outro”, longe de ser uma das relações significadas, entre outras, pela palavra *homem*, representa um fato irredutível que não poder-se-ia deduzir seja da essência do outro-objeto, seja de meu ser-sujeito. [...] Em suma, aquilo a que se refere minha apreensão do outro no mundo como *sendo provavelmente* um homem é minha possibilidade permanente de *ser-visto-por-ela*, ou seja, a possibilidade permanente para um sujeito que me vê de substituir o objeto visto por mim. O “ser-visto-pelo-outro” é a *verdade* do “ver-o-outro”. Assim, a noção de outro não poderia, em qualquer circunstância, ter por objetivo uma consciência solitária e extramundana, na qual sequer posso pensar: o homem define-se com relação ao mundo e com relação a mim; é este objeto do mundo que determina um escoamento interno do universo, uma hemorragia interna; é o sujeito que a mim se revela nesta fuga de mim mesmo rumo à objetivação. Mas a relação originária entre eu e o outro não é somente uma verdade ausente que viso através da presença concreta de um objeto em meu universo; é também uma relação concreta e cotidiana que experimento a cada instante: a cada instante o outro *me olha*.”, Sartre, *op.cit.*, pp. 331-332.

colocar como objeto para ela e para si mesmo. O narrador expõe sua atividade profissional, ainda que revelada de forma indireta e confundida com uma condição de classe (carro, TV). Na situação narrada, então, a possibilidade de que os olhares se encontrem é que permite ao narrador — devolvido a sua condição de sujeito, mas também objetivado no mundo — perceber a desestabilização da realidade e reorganizar a sua experiência e apreensão do real.

O texto é curto demais para avaliar as implicações que a presença desse outro tem para o cotidiano do narrador. Há, porém, outras relações que se abrem se entendermos que a frase final do texto sugere a inclusão do leitor na situação narrada. Nesse caso, a vergonha em relação ao olhar do leitor, então, faz com que o narrador revele sua condição de ser-Para-outro. É como se o narrador-personagem usufruísse de sua total liberdade de observá-la (como *voyeur*, sem se revelar), até que cogite a possibilidade de ser observado, não por ela, mas por um terceiro, que pode ser tanto um outro motorista como o leitor, convidado a vivenciar a situação descrita. Admitida essa hipótese, a aparição descrita pelo texto seria outra. Não apenas a da menina-prostituta, cujo olhar devolve o narrador a si mesmo e à descentralização do mundo, mas também a da súbita presença do olhar do leitor. Não é um olhar que se encontra em qualquer leitura. Ao contrário, com a aparição do narrador e com o uso que este faz, na última frase, da segunda pessoa pessoa do plural, é um olhar ao mesmo tempo cúmplice, ao acompanhar a menina, e participante-inquiridor, ao revelar-se como olhar que olha o narrador.

A condição da menina-prostituta neste caso permanece, dramaticamente, como a de ser-objeto. Se não é o olhar dela que provoca a aparição do narrador, ela permanece como um corpo, como um objeto no mundo. Essa objetivação completa do outro, que o olhar de esgueirha indica e a presença do leitor na situação narrada confirma, contraria a possibilidade de ela ser também sujeito — para quem o outro é objeto — na tensão permanente que faz com que ambos, sujeito e objeto se tornem sujeitos e, portanto, homens dotados de consciência.¹⁹⁵

O olhar do outro me faz viver no meio do mundo, em perigo, já que me conduz a uma condição de objeto-sujeito que é “síntese inesgotável de propriedades não-reveladas”. As infinitas possibilidades de um outro livre me despertam para meu lugar no mundo e me conferem liberdade, ao mesmo tempo perigosa e imprevisível. A identidade de prostituta, ao contrário, faz com que a menina, impedida de dirigir o olhar a seus clientes, não possa se colocar como sujeito. É uma condição próxima à da subserviência e da alienação. E talvez não seja outra a intenção deste narrador-personagem que não a de reafirmar para si mesmo e para o leitor a gravidade do que ele testemunha, “todos os dias, voltando da TV”. Se ela não pode deixar de ser prostituta, ele também está preso à sua atividade de homem de televisão. Estão ambos capturados, presos a uma condição existencial exterior e superficial.

O salto empreendido nesse conto, então, seria o que vai de uma narrativa fechada, em que a situação descrita parece irremediavelmente imobilizada — a menina é prostituta do começo ao fim — para uma narrativa aberta, que procura transcender a esfera estética. Nesse sentido, o conto se abre para fora do livro e da literatura: a situação narrada exige a presença do leitor, que é colocado na situação de sujeito em relação ao narrador, que por sua vez se objetiviza e se vê imerso na hemorragia interna do mundo, mas ainda aprisionado pela impossibilidade de se afirmar apenas com a aparição da menina-

¹⁹⁵ Sartre: “[esse eu que o olhar do outro revela] estando em conexão com as infinitas possibilidades de um outro livre, é em si mesmo síntese infinita e inesgotável de propriedades não-reveladas. Pelo olhar do outro, eu *vivo* fixado no meio do mundo, em perigo, como irremediável. Mas não sei *qual* meu ser, nem *qual* meu sítio no mundo, nem *qual* a face que esse mundo onde sou se volta para o outro”. Sartre, *op.cit.*, p. 345.

prostituta. Com a abertura da situação narrada para a presença do leitor, o texto sugere que o impasse não pode ser resolvido no plano literário. O conto faz que o leitor seja devolvido ao real, fora do universo da ficção. A dupla condição de leitor e personagem evidencia o desequilíbrio da situação narrada e lança o leitor para fora da dimensão estética, rumo à sangria de seu próprio mundo, numa permeabilidade desestabilizadora entre simbólico e real.

Desenraizamento e violência epidêmica

O terceiro miniconto do livro retoma o ponto de vista distanciado da primeira narrativa. A situação é, de novo, de perigo, como no primeiro texto, e de marginalidade, como em ambas as narrativas anteriores.

Garoa. Os pedais das 125 passam a um centímetro do chão. Corpos/máquinas pendulares nos “S” da periferia. O recheio é arremessado contra a caixa de papelão — gruda, escorre, volta à posição original. As Yamahas de dois tempos não devem suportar dessa maneira. Entregadores de pizza estão sendo obrigados a fazer barbaridades pra dar conta dos pedidos nessa noite úmida — e se alguma coisa errada acontecer eles ainda têm de pagar do próprio bolso.

A noite de garoa faz com que o trabalho dos motoboys assuma um caráter de alto risco — os pedais das motos passam rente ao chão, nas curvas em “S” da periferia. É uma noite de muitos pedidos, o que obriga os entregadores a cometerem “barbaridades” para dar conta do trabalho. Se algo der errado, diz o narrador onisciente, quem paga são eles próprios.

Talvez a imagem que chame mais a atenção nesse terceiro miniconto do livro seja a dos “corpos/máquinas”, que define a identidade com que os protagonistas são apresentados no começo da narrativa. Os protagonistas do texto são os entregadores de pizza, evidentemente, mas a construção do texto se dá de tal forma a questionar a condição de sujeitos dos personagens. De certa maneira, os motoqueiros estão “assujeitados”, já que *amalgamados* em simbiose com as máquinas pendulares e *obrigados* a cometer barbaridades. Esses homens estão “assujeitados” também à ocupação de entregadores de pizza: são homens anônimos, que não podem ser identificados senão de acordo com sua função — e o jogo que sofre o recheio das pizzas nas caixas de papelão dá relevo a essa condição de deformidade, submissão e subjugação.

Este terceiro texto também tem, como o primeiro, uma localização espacial definida, ainda que mais ampla — a periferia — de forma a universalizar a experiência até o limite que ela própria admite. Não há garantia, se lermos o texto isoladamente, de que a história transcorra em São Paulo. A rigor, é uma narrativa que pode se desenrolar em qualquer grande cidade brasileira, se pensarmos na familiaridade da atividade econômica descrita e da situação de regime de trabalho exposta no texto. O conto, ao mesmo tempo que circunscreve o acontecimento historicamente, confere ao relato certa universalidade.

A disciplina de trabalho imposta aos motoqueiros é marcadamente contemporânea à época em que a história foi escrita. Na década de 90, o regime de trabalho foi pautado pelo que se convencionou chamar de flexibilização das relações empregatícias, a fim de evitar o ônus dos encargos fiscais, o que na prática se traduziu numa crescente informalidade, em péssimas condições de trabalho e em altos índices de desemprego gerados por uma crise econômica aguda, depois de um pequeno crescimento nos primeiros anos do Plano Real. O conto narra essa história à sua maneira. O regime de exploração a que são submetidos é tal que os motoqueiros são exigidos como se fossem as próprias máquinas e, caso haja alguma perda acidental, quem arca com os custos são eles mesmos.

Essa organização de trabalho é bem diversa da que recomendava a filósofa francesa Simone Weil

como proposta de “construção de uma população operária de um tipo novo”.¹⁹⁶ Uma das principais preocupações de Weil para com os operários era a relação desses com as máquinas que operavam. Para ela, a fim de proporcionar uma disciplina de trabalho não-exploratória e não-alienadora, a máquina deveria possuir três qualidades:

Primeiro, deve poder ser manejada sem esgotar os músculos, nem os nervos, nem nenhum órgão — também sem cortar ou rasgar a carne, a não ser de maneira muito excepcional.

Em segundo lugar, relativamente ao perigo geral de desemprego, o aparelho de produção no seu conjunto deve ser tão flexível quanto possível, para poder seguir as variações de demanda. Por conseqüência, uma máquina deve ter múltiplos usos, muito variados se possível e mesmo em certa medida indeterminados. É também uma necessidade militar, para maior facilidade da passagem do estado de paz ao estado de guerra. Enfim, é um fator favorável para a alegria no trabalho, pois pode-se evitar assim essa monotonia tão temida pelos operários pelo tédio e repugnância que engendra. Em terceiro lugar, ela deve normalmente corresponder a um trabalho de profissional qualificado. Essa é também uma necessidade militar, e além disso é indispensável à dignidade, ao bem-estar moral dos operários. Uma classe formada quase inteiramente de bons profissionais não é um proletariado.¹⁹⁷

Apesar dos aspectos que ancoram o ensaio de Weil no contexto histórico em que foi escrito, como suas preocupações militares — compreensíveis num texto elaborado no começo dos anos 40, em plena Segunda Guerra —, é essencial absorver a centralidade de suas palavras: a relação entre homens e máquinas deve garantir a integridade física e o bem-estar moral dos primeiros.

Cinquenta anos depois, a situação narrada por Bonassi demonstra como o regime de trabalho a que estão submetidos os seus personagens é o oposto do que propunha Simone Weil. A submissão dos protagonistas às motos é tal que seus corpos não se dissociam das máquinas. Esses homens-máquinas não são operários como eram os homens sobre os quais Weil escrevia, mas estão, como eles estavam, rendidos à lógica da rapidez e da produtividade a todo custo. É contra uma situação de desenraizamento que escreve a filósofa francesa, condição essa que Weil atribui historicamente à supressão brutal das tradições, à destruição sistemática do passado implementada pela civilização européia, à cultura da técnica, às deportações populacionais maciças e à então crescente obsessão pelo “cálculo do dinheiro”.

É também uma condição de desenraizamento que descreve o conto seguinte de *100 histórias colhidas na rua*, o de número 4.¹⁹⁸ O texto apresenta o momento em que toda uma família se descobre numa situação de privação extrema:

A sala arrumadinha no meio da calçada: sofá, duas poltronas, mesa de centro, tapete, vaso e pufe. Mulher chora abraçada à televisão — procura com medo uma chuva no céu. Crianças mascam chupetas, imploram paredes. Marido não há. Cachorro nem. O caminhão do despejo leva tudo num instante.

A situação novamente é de limite, violência e penúria, sem participação do narrador, que “colhe”

¹⁹⁶ Simone Weil, *O enraizamento*, Bauru, Edusc, 2001, pág. 62.

¹⁹⁷ Idem, p. 56.

¹⁹⁸ A partir daqui a edição é identificada por *100 HCR*.

a história nas ruas da cidade. Toda a família está com a vida no olho da rua, ao que parece despejada de casa por falta de pagamento do aluguel. O caminhão do despejo não demora e leva “tudo”, com força avassaladora, não se sabe para onde. O desespero e o medo da mulher — chefe de família, já que “marido não há” — contrastam brutalmente com a ordem da disposição dos móveis e dos objetos de decoração no meio da calçada.

O conto seguinte, de número 5, reintroduz um narrador personagem, que relata, em primeira pessoa, o dia em que foi abandonado pela mulher. Esta, recomendou que ele se demorasse mais no trabalho e retardasse a volta para casa depois do expediente para que ela tivesse tempo de preparar um “viradinho à paulista”, pois queria “me servir nessa noite mais que todas as noites da minha vida”. Ele chega em casa e descobre que ela sumiu.

O estranho texto de número 6 descreve a perturbação de alguém que durante o almoço convive com a presença dominadora de uma “boceta”, cuja lembrança de forma, cheiro e umidade parece não deixar o personagem em paz. A narrativa de número 7, narrada em terceira pessoa, descreve as preliminares de um ato sexual entre uma mulher e um homem — talvez uma prostituta e um cliente. A história caminha para um desfecho trágico. Irritado com a insistência da mulher em tocá-lo no ânus, o homem empurra a cabeça da mulher com força. Apesar de o golpe não ter sido forte, ele não sabe dizer por que “ela não acordou mais”.

O conto de número 8 volta a apresentar um narrador em primeira pessoa:

Tem alguém embaixo de uma Kombi na Radial Leste. É logo cedo numa terça-feira que vai se perder. Nem se forma congestionamento. Por dentro do carro, as pessoas percebem tarde. E já vão. Mesmo eu (sempre atento a essas coisas com mais que antecedência), primeiro penso que é um mecânico trabalhando em pleno *rush*, depois noto o filete desenhando um contorno de mapa no asfalto, muito vermelho para ser óleo do cârter.

O narrador percebe a presença de um “alguém” debaixo de uma Kombi na avenida Radial Leste. A segunda frase indica que o dia em que transcorre a situação é um dia qualquer, que “vai se perder” no fluxo do tempo, assim como os carros que passam pela avenida diariamente. Ali, apesar do entrave que a Kombi e o corpo deitado na avenida provocam, nem se forma congestionamento; para surpresa do narrador, o trânsito é normal e as pessoas demoram a reparar no carro parado em meio à avenida. A alusão ao tráfego dos carros faz eco à imagem dos dias que se perdem, como se houvesse uma aproximação entre o ritmo da vida e a forma ininterrupta com que os automóveis vão e vem pela Radial Leste. A avenida se apresenta como uma espécie de símbolo do contínuo do tempo. Nela, as pessoas percebem algo de anormal, mas não param.

Nesse ponto do texto, o narrador se coloca como participante da cena. Diz que ele, “atento a essas coisas *com mais do que antecedência*”, primeiro pensa se tratar de um mecânico trabalhando no conserto da Kombi, mas depois percebe que a mancha no asfalto não é de óleo, mas de sangue. É um corpo ferido o que está debaixo da Kombi, atravessado na avenida. O homem foi atropelado? Morreu? Parecem ser essas as sugestões do texto. Mas o crucial no conto é que o narrador é incapaz de afirmar o que aconteceu de fato. O que pode ser dito é que há um corpo debaixo de um carro e perto dele um filete de sangue derramado no asfalto. O narrador, provavelmente, já vai, como todas as demais pessoas, e não pode dizer nada além do que seus olhos puderam registrar à medida que passava pelo acontecimento.

Como a primeira narrativa do livro, o conto de número 8 aponta novamente para uma dificuldade de apreensão da realidade. Na posição em que se encontra, o narrador se vê impossibilitado de concluir o que realmente acontece na cena que testemunha. Mesmo ele, atento a esse tipo de coisa, não é capaz de perceber o que se passa na avenida em pleno *rush*, pois o trânsito o impele a seguir. Ainda que o narrador dê relevo ao seu comportamento atento — usual, já que ele se diz “sempre” assim — é curioso notar que há certa decepção dele próprio com a sua falha de percepção dessa vez.

A atenção de que fala o narrador, porém, talvez possa receber outro nome. Quando diz ser atento “com mais que antecedência”, é provável que o narrador queira dizer que essa atenção é uma curiosidade incomum, um certo fascínio por aquele tipo de “coisa”, como escreve no conto. Pode ser que sua atenção seja deslocada para o acidente por conta de um desejo mórbido — não raro, diga-se — de observar o estrago causado na lataria do carro ou de contemplar o corpo morto. Mas a ênfase dada à palavra *antecedência* talvez indique que o comportamento denote nem tanto uma atenção prévia, mas uma *preocupação*, que se refere a um fato inesperado e imprevisível, traduzindo um estado de ânimo alerta e tensionado.

Sem avançar mais na leitura dos contos, já é possível perceber quais são os principais temas que sensibilizam — ou preocupam — o autor. Das narrativas lidas até aqui, infere-se que os personagens enfrentam situações de risco, de marginalidade e de perigo. A violência e a penúria a que estão submetidos, como indicam os textos, são de causas variadas e indeterminadas, mas a frequência com que se narram situações de privação econômica e de solapamento de suas condições sociais leva a pensar sobre determinantes comuns, que agem tanto para os personagens quanto para os diversos narradores — que, como se viu, também são muitos, assim como os personagens. Sejam eles todos de classes diferentes ou moradores de locais distantes e diversos, a variedade de histórias reunidas e compartilhadas aponta para uma comunidade de experiência.

A localização de espaço e de tempo dos textos não é, até aqui, bastante evidente, mas depreende-se, por sugestão de certos indícios, que o universo comum dos personagens dessas histórias é a cidade de São Paulo dos anos noventa, década durante a qual o autor escreveu e publicou *100 histórias colhidas na rua*, lançado em 1996. Rebeliões nas unidades da Febem, prostituição infantil, regime de trabalho informal, violência urbana, apelo à sexualização exacerbada, precariedade de moradia, dissolução da unidade familiar, tensão, atonia e estados psíquicos afins são alguns dos temas mais ou menos evidentes nos textos lidos, e que se tornaram cotidianos, quando não corriqueiros, para os moradores da cidade na última década do século xx.

A violência urbana é provavelmente o problema mais agudo que a metrópole atravessa desde o final dos anos oitenta e o começo da década passada. A complexa discussão em relação ao tema não raro perde terreno para discursos simplificadores e demagógicos de combate ao crime, mas suas causas e determinações são inúmeras, obviamente. Entre elas, estão problemas históricos de ordem econômica, política e de planejamento urbano que não são fáceis de localizar ou de serem transformados. Os diagnósticos de estudiosos do tema não eram, ao longo da década de 90, animadores. Paulo Sérgio Pinheiro chega a definir como “epidêmica” a violência nas grandes cidades brasileiras:

A violência epidêmica mata mais que a repressão do regime militar, o afrontamento com a guerrilha urbana na mesma época e o arbítrio tradicional das polícias. A porcentagem de mortes por 100 mil habitantes chega no Brasil a 29 habitantes, mais de duas vezes a taxa dos Estados Unidos (12), o

país mais violento entre os sete países mais industrializados nos quais a taxa de homicídios varia entre o Japão (1), a maioria dos países mais industrializados (entre 1,5 e 3), Hungria (3,8) e Finlândia (4).¹⁹⁹

O artigo do sociólogo procura demonstrar como a expansão dos índices de violência é um empecilho à consolidação da democracia depois da abertura política iniciada no fim do regime militar. É interessante lembrar um breve trecho de entrevista em que Bonassi também se mostra atento ao problema:

Acho que a pior consequência da ditadura não foi ficar vinte anos sem democracia. [...] Acho que a ausência de democracia é menos nociva que a idéia de segurança que se formou na ditadura. A idéia de que o seu inimigo está aqui, ao seu lado. Conceber a sociedade como um grupo de pessoas que se ameaçam é o pior legado da ditadura. A PM é um conceito de segurança. Mudar isso é difícil. Não é só tirar a farda dos caras. Eles têm de aprender a lidar com a população civil. Emocionalmente mesmo. Isso leva muito tempo. [...] ²⁰⁰

A permanência das práticas de coação, corrupção e tortura da Polícia Militar — braço policial do Estado, herdado do período ditatorial — simboliza bem a maneira com que a transição do regime militar para o Estado democrático se dá, até hoje, de forma lenta e incompleta. A situação de privação de liberdade, de amputamento da cidadania, de desenraizamento e de dificuldade econômica a que a população está sujeita, porém, é mais complexa do que as taxas de homicídio e a violência instituída podem demonstrar. Como se pode concluir das narrativas lidas até aqui, a violência a que estão submetidos os personagens do livro é de natureza mais ampla do que a do mundo do crime. No livro, histórias de vida as mais diversas se encontram em momentos de tensão — momentos que o escritor colhe na rua e apresenta ao leitor como forma de realizar uma necessidade ao mesmo tempo pessoal e coletiva: compartilhar sofrimento, dor e experiências de vida.²⁰¹

¹⁹⁹ Paulo Sérgio Pinheiro, “Polícia e consolidação democrática: o caso brasileiro”, in Paulo Sérgio Pinheiro (org.), *São Paulo sem medo: um diagnóstico da violência urbana*, Rio de Janeiro, Garamond, 1998, pág. 176. Tráfico e crime organizado já eram então problemas claramente identificados, como indica trecho do mesmo texto: “A extensão do crime organizado, como revelou a investigação sobre o jogo do bicho no Rio de Janeiro, bem como a expansão do tráfico, caracterizado no Brasil pela comercialização e processamento da droga, têm graves incidências sobre a segurança pública. Naquele estado, onde o consumo de drogas está em forte progressão, crianças e jovens nas favelas dos morros das cidades estão integrados nas redes de distribuição: estimou-se em 1996 que 26,5% dos crimes de crianças e adolescentes estiveram ligados à droga.” Idem, *ibidem*, p. 177.

²⁰⁰ Entrevista de Fernando Bonassi, concedida a Bruno Zeni, in revista *Cult* n° 31, fevereiro de 2000, pp. 4-11.

²⁰¹ Nas palavras do próprio Bonassi: “Uma forma de superar a violência é entendê-la tragicamente, emocionar-se com ela, e não ter tesão pela violência. Padecer com os que padecem, se enobrecer com os que são nobres, recuperar sentimentos básicos”. Entrevista citada, in revista *Cult* n° 31, fevereiro de 2000, pp. 4-11.

Miniaturização narrativa

Se não é possível ignorar o universo comum de experiência das histórias narradas, logo se percebe também que, por outro lado, os contos do livro têm independência entre si. A falta de relação direta entre eles — sua autonomia em relação às outras histórias e ao todo — possibilita uma leitura não linear, que aborde o livro de maneira aleatória. Nesse ponto, não é improvável então que o leitor, percebendo a ausência de continuidade entre as histórias, prefira abandonar a leitura sequencial.

É possível, assim, que depare com textos que, aparentemente escritos pelo autor, têm pouco de literário. É o caso da narrativa 45, que começa com uma linguagem identificada ao jargão jurídico: “Constitui objeto deste Processo a contravensão do artigo 365 do Código Penal”. O texto segue, descrevendo o caso de um homem que deflorou o cadáver de uma menina, e registra o pedido da Justiça: “O autor de semelhante torpeza que aberrar de todo e qualquer sentimento de piedade cristã, é um degenerado, diz a Justiça de Poços de Caldas, que deve ser recolhido a uma colônia de alienados.”

Uma página denominada “Fontes”, no final do livro, informa que a história 45 é um parecer do Procurador Geral do Estado, retirado de um livro de psiquiatria. A mesma página registra que onze das histórias já haviam sido publicadas em dois outros livros do autor, *O amor em chamuscas* (1989) e *Fibra ótica* (1987). Ficamos sabendo ainda que a história 37 foi narrada ao autor pelo jornalista Percival de Souza, que o texto de número 66 é o argumento de um filme e que a narrativa 89 é transcrição de uma nota publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, em 1994. Este último texto relata que sete crianças da favela Zaki Narchi foram internadas num pronto-socorro de Santana depois de “comerem doces (sonhos) estragados”. A nota foi transcrita das páginas do jornal sem alterações de texto, mantendo o tom usual dos relatos jornalísticos recentes.

Esse procedimento de apropriação de textos não-literários, que Fernando Bonassi utiliza ao reproduzir nas páginas de seu livro um parecer jurídico e uma notícia de jornal, não era novidade na literatura do autor quando da publicação de *100 histórias colhidas na rua* (1996). Seu livro anterior, o volume de contos *O amor em chamuscas* (1989), já adotava procedimento semelhante. Obviamente, o recurso tampouco era novo na tradição literária nacional. Talvez os exemplos mais antigos de proximidade com o do adotado por Bonassi sejam o “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira, e o livro *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade. Neste último, o escritor faz largo uso da colagem de vozes poéticas distintas, dividindo o livro em seções que se distinguem por diferentes apropriações de linguagem: do modo de escrever dos primeiros viajantes portugueses, como em “Meninas da gare” ou “Gandavo”, à paródia publicitária, como em “Anúncio de São Paulo” e “Ideal bandeirante”. A estrutura do texto “História da sexualidade”, do livro *Amor em chamuscas*, de Bonassi, lembra por sua vez um romance ainda mais próximo no tempo: *Zero*, de Ignacio de Loyola Brandão, publicado em 1975 na Itália e, por problemas com a censura que vigorava durante o regime militar, lançado no Brasil apenas em 1979.²⁰²

A década de 70 do século passado, aliás, marca na narrativa um momento de intensa experimentação formal, movimento que um texto de Antonio Candido, escrito no final daquele decênio, capta bem:

²⁰² Para uma análise da relação do livro de Loyola Brandão com a cidade de São Paulo, ver Bruno Zeni, “3 x 4 de São Paulo: Três autores consagrados (e alguns novíssimos) para quatro décadas de ficção realista na cidade”, apresentado em fevereiro de 2004 na série *São Paulo na Literatura*, Instituto Itaú Cultural. No prelo.

[...] o timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política. [...] com relação aos [escritores] que avultam no decênio de 70 pode-se falar em verdadeira legitimação da pluralidade. Não se trata mais da coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do boom jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo, *storm-center* que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente.²⁰³

Trata-se de um texto que analisa, no final dos anos setenta, a narrativa brasileira de então e suas inflexões em diálogo com outras formas de expressão simbólica, especialmente com os veículos de comunicação de massa, como o jornalismo, a televisão e o cinema. Desse convívio, surge uma prosa que Candido vai denominar de “realismo feroz”, referindo-se principalmente a dois escritores, João Antônio e Rubem Fonseca, que nas palavras do crítico “representam em alto nível” essa tendência de “penetração veemente do real”. Apesar de destacar a qualidade de ambos, Candido faz uma ressalva em relação ao assim chamado realismo feroz. Em sua opinião, este se realiza melhor quando feito em primeira pessoa, pois permite uma aproximação maior entre narrador e matéria narrada, diminuindo as distâncias sociais e, assim, afastando-se da tradição naturalista, que se ancorava na observação distanciada em terceira pessoa. No artigo, o crítico chama atenção também para a rarefação dos grandes projetos literários e para uma “atomização” do ímpeto narrativo, em busca do impacto, do choque e da tensão, cujas formas mais eficientes seriam “o conto, a crônica e o *sketch*”. O texto de Candido transparece preocupação quanto ao exagero de certos recursos narrativos que insistem em formas literárias de pouca duração, as quais, segundo o crítico, favoreceriam uma leitura apressada.

Lido hoje, mais de duas décadas depois, o ensaio parece ainda mais atual. A tendência de atomização e de redução das formas narrativas parece ter prevalecido ao longo dos anos, a ponto de ter se transformado numa das marcas da literatura brasileira dos anos noventa — e o livro de Fernando Bonassi em análise é exemplar dessa tendência. A produção literária da década passada ainda não foi suficientemente estudada, mas é vista sem pessimismo por Flora Sussekind, que numa visada panorâmica lê a literatura da década segundo uma perspectiva geral de uma “crise de escala”, gerada no período principalmente pela confluência entre aspectos econômicos e simbólicos:

Talvez se possa observar a literatura brasileira produzida nos últimos anos não segundo o consenso negativo dos balanços de fim de década, mas sob a perspectiva tripla de uma crise de escala, de uma tensão enunciativa e de uma geminação entre econômico e cultural que, se não exclusivas do período, por conta de intensificação e disseminação generalizadas, se converteriam em premissas dominantes da experiência literária contemporânea.

Chama a atenção, nesse sentido, sobretudo no último decênio, uma espécie de variação sistemática

²⁰³ Antonio Candido, “A nova narrativa”, in *A educação pela noite e outros ensaios*, Ática, São Paulo, 1989, p. 209-210.

de escala, manifesta tanto em exercícios, por vezes paradoxalmente concomitantes, de expansão e compressão, quanto em movimentos de narrativização da lírica, de um lado, e de miniaturização narrativa, de outro, ou quanto na retomada de gêneros como a novela ou o conto mínimo, no campo da prosa de ficção, ou como o poema em prosa e a sequência poética, no da lírica.²⁰⁴

Para a autora, uma certa situação de “desmedida” da literatura nacional dialoga “com a experiência contemporânea da financeirização da economia, da dessolidarização nacional, do esvaziamento estatal, da inserção brasileira num mercado global marcado por uma instabilidade sistêmica”. À conjuntura econômica neoliberal e globalizante, Sússekind associa a miniaturização da narrativa, encarada em chave otimista devido às suas possibilidades críticas. Dessa miniaturização não faltam exemplos. Flora Sússekind cita a redução progressiva das histórias de Dalton Trevisan e a opção pela novela por parte de escritores como Silviano Santiago, Jean-Claude Bernardet, Vítor Ramil, Modesto Carone, ou pela mínima prosa, de João Gilberto Noll, Zulmira Ribeiro Tavares e Vilma Arêas. A essa ampla tendência de redução e de tensão narrativa, apontada por Sússekind, poderíamos ainda acrescentar uma grande vitalidade do conto, que a antologia organizada por Nelson de Oliveira — *Geração 90. Manuscritos de computador* (Boitempo Editorial, 2001), da qual Bonassi participa — apresenta como tônica da década.

À tendência formal de redução da narrativa, Sússekind identifica, no nível da dicção, uma espécie de “ventriloquismo”, fortemente ligado à instabilidade e à sensação de violência e de insegurança geradas pela “desposseção” e pelas transformações nos conceitos de valor — tanto monetários quanto morais. Como exemplo do ventriloquismo literário, a crítica aponta para, entre outras manifestações, a proliferação de vozes da poesia de Francisco Alvim, o “dar voz a um outro” do cinema de Eduardo Coutinho e o contraste entre monólogo interior e uma prosa que mimetiza a linguagem televisiva em *Amor*, de André Sant’Anna.

Fernando Bonassi não é citado no texto, mas não há dúvida de que *100 histórias colhidas na rua* está em sintonia com a leitura histórica feita pela ensaísta, empreendida no ano 2000, ainda no calor do momento de fim de década. No livro do autor, é evidente a miniaturização narrativa que Sússekind indica como resultante da crise de escala do período. Quanto ao ventriloquismo de vozes, talvez se possa identificá-lo na convivência de textos literários e não-literários, encarando-a como sintoma do que Flora chama de uma “desconfiança sistemática da própria legitimidade, da possibilidade de consideração não mercantil da atividade literária”. Visto assim, o procedimento de mescla entre palavra literária e discurso não-ficcional no livro de Bonassi pode ser entendido como uma tomada de posição não apenas crítica da realidade econômica, história e midiática do período, mas também uma imposição auto-crítica e auto-questionadora a respeito dos limites e da capacidade de atuação transformadora da própria literatura numa estrutura social em que a leitura, e sobretudo a palavra literária, está à margem da lógica do funcionamento social, ditado ao mesmo tempo e paradoxalmente pela financeirização e pela desposseção. O impasse que se coloca, sobre o qual voltaremos mais à frente, é que a literatura ela mesma muitas vezes integra e acelera a roda do mercado, para a qual, aliás, se abre a obra de muitos dos autores contemporâneos, Bonassi inclusive.

²⁰⁴ Flora Sússekind, “Escalas e ventiloquos”, in *Folha de S. Paulo*, caderno *Mais!*, 23/07/2000, pp. 4-11.

Colagem literária

Para o prosseguimento da análise, é interessante compreender melhor que implicações têm para o sentido da obra o procedimento da colagem, palavra que melhor define, do ponto de vista formal, essa junção de textos os mais diversos empregada pelo autor no livro. O termo, amplamente usado no campo das artes plásticas, não é de todo inapropriado também no terreno da literatura e tem origem, em ambas as áreas artísticas, nos anos das vanguardas européias do começo do século xx.

Em *O momento futurista*, a crítica norte-americana Marjorie Perloff identifica a invenção da colagem no período que compreende os primeiros anos da década de 10 do século xx. Segundo Perloff, há consenso em relação às obras que marcam a fundação do procedimento (entendido em sua acepção moderna): *Natureza-morta com palha de cadeira*, de Pablo Picasso, e *Prato de frutas*, de George Braque, ambas realizadas em 1912.²⁰⁵ A incorporação de papéis colados e de pedaços de jornal à superfície da pintura é a característica mais forte da colagem em seus primeiros momentos. Uma definição bastante simples do procedimento seria: junção de dois elementos heterogêneos que, unidos, mantém sua alteridade.

Marjorie Perloff cita a definição de Louis Aragon:

A noção de colagem é a introdução [na pintura] de um objeto, uma substância, tirada do mundo real e pela qual o quadro, quer dizer, o mundo imitado, se acha totalmente posto em questão.²⁰⁶

Perloff vê a transformação operada pela invenção da colagem como uma verdadeira revolução estética, que na época desafiava “o princípio fundamental da pintura ocidental desde o começo da Renascença ao final do século xix de que um quadro é uma janela sobre a realidade”. O quadro passa a ser visto menos como simples representação do real, para adquirir uma significação própria nunca antes vista. Como coloca Aragon, o mundo imitado é posto em questão. Ou nas palavras de Picasso:

[...] se um pedaço de jornal pode se tornar uma garrafa, isso nos dá algo que pensar também em relação a jornais e garrafas ao mesmo tempo. Esse objeto deslocado penetra num universo para o qual não foi feito e no qual retém, em certa medida, a sua estranheza. E essa estranheza foi o que nós quisemos fazer as pessoas pensarem porque estávamos totalmente conscientes de que nosso mundo estava se tornando muito estranho e não propriamente tranquilizador.²⁰⁷

O procedimento da colagem, nascido nas artes plásticas, não era de todo ausente da literatura. Perloff identifica recursos afins no texto da *Prosa do Transiberiano e da pequena Joana de França* (1913), de Blaise Cendrars — paradigma de sua análise do momento futurista —, e nos textos de Marinetti, tais como os manifestos futuristas e alguns de seus poemas escritos segundo os preceitos das “palavras em liberdade”, como *Zang Tumb Tuuum* (1914).

Retomando então a análise das implicações dos procedimentos de uso de material não-literário

²⁰⁵ Marjorie Perloff, *O momento futurista*, São Paulo, Edusp, 1993, p. 98.

²⁰⁶ Citado em M. Perloff, *op.cit.*, p. 103.

²⁰⁷ Idem, p. 95.

nos livros de Fernando Bonassi, é interessante notar como em *O amor em chamuscas* (Estação Liberdade, 1989) também há, como em *100 HCR*, um texto que adota o jargão jurídico, assinado por um escrivão de polícia, mas que se constrói de modo ficcional. Além disso, o conto “O amor urgente (uma introdução à tragédia brasileira)”, daquele mesmo livro, compila quase noventa notas de jornal em que o tom dominante é a violência física, o crime e a morte. “Tragédia no audiovisual brasileiro: Renata Sorrah está morta” faz uso de uma linguagem de roteiro cinematográfico. “História da sexualidade”, por sua vez, elabora uma colagem de vários tipos de textos: trechos do Velho Testamento em que se descreve a descendência de Adão, anúncios classificados do tipo “homem procura mulher” e anúncios publicitários de artigos de uso sexual, como uma “portable vagina” e um expansor de pênis. A disposição desses vários fragmentos na página do livro é feita em duas colunas, lembrando a estrutura de um jornal.

De um livro a outro, ou seja, de *O amor em chamuscas* (1989) para *100 histórias colhidas na rua* (1996), há uma mudança na forma de incorporar textos não-literários na estrutura das obras. No primeiro livro, as diferenças entre os textos jornalísticos e os textos do autor são mais evidenciadas do que no segundo; o uso de caracteres itálicos e a divisão do texto em colunas, como num jornal, faz com que o leitor não perca de vista os limites entre ficção e textos do mundo real deslocados para o universo do livro. Trata-se claramente de uma colagem, se pensarmos na definição do recurso como um gesto que alia dois elementos distintos mantendo a alteridade de ambos na nova configuração. Já em *100 HCR*, o autor adota o mesmo procedimento, mas o faz de maneira mais sutil. Se nos pouco mais de trinta contos do primeiro livro havia pelo menos quatro textos que se distanciavam da escrita literária, assumindo a forma de notícia, roteiro ou peça jurídica, no livro aqui analisado são três os textos deslocados de seu universo original para compor uma nova realidade, num universo muito maior, de cem histórias. Além disso, no livro mais recente não há diferenciação explícita entre os textos literários e aqueles apropriados de outros contextos. As marcações de diagramação do texto permanecem as mesmas nas cem histórias do livro — sem perturbações formais explícitas, como acontecia no livro anterior — de forma a não chamar a atenção para a composição, mas, ao contrário, dar realce ao estilo da escrita e sublinhar as inúmeras dicções dos textos.

A regra essencial da colagem, no entanto, está mantida: a nota final do livro informa que os textos de número 45 (parecer jurídico), 66 (argumento de um filme do cineasta Alain Fresnot) e 89 (nota de jornal) são estranhos à ficção, mantendo assim a alteridade dos elementos. Esses três textos são corpos estranhos no universo ficcional do livro, sutilmente colados à estrutura do volume. Mas por conta da discricção com que o autor promove o deslocamento desses textos de seus lugares de origem, é possível que eles sejam lidos de acordo com o mesmo estatuto dos textos ficcionais. Esse impasse de ler os textos colados como textos quaisquer do livro e lê-los enquanto corpos estranhos parece ser a forma mais adequada de compreender não apenas as partes, mas também o todo de *100 HCR*.

Tomando emprestada a idéia de Picasso sobre jornais e garrafas, o procedimento usado por Bonassi de colocar, lado a lado, textos jornalísticos ou jurídicos e textos ficcionais — sem que eles se confundam — dá o que pensar sobre ambos: literatura e texto não-literário. E assim, como o diz Aragon, o mundo da imitação é colocado em questão. As narrativas de *100 histórias colhidas na rua*, portanto, aproximam-se da escrita jornalística, cinematográfica ou jurídica de modo a questioná-las, mas também de forma a especular sobre as possibilidades e os limites da própria forma literária. A inclusão de textos não-ficcionais num livro assinado por um escritor de ficção parece querer assinalar, se não uma crise, uma necessidade de pacto de honestidade entre autor e leitor. A presença da escrita não-literária funciona como uma espécie de âncora de consciência que atrela o universo da ficção ao mundo real. O autor propõe que a

escrita literária dê conta da representação do real e, simultaneamente, admita sua falibilidade ou sua parcialidade em executar essa tarefa.

O procedimento parece então almejar atribuir à ficção uma força que não seja impositiva, como se fosse preciso lembrar que (1) a literatura não está sozinha no mundo, ou seja, que ela convive com outras formas estéticas e simbólicas; (2) a literatura não é o mundo e que, portanto, sua representação do real depende de um ponto de vista individual informado pela circunstância histórica; e (3) diferentemente dos discursos a que se contrapõe não pretende atribuir a si própria a capacidade de pedir justiça, como o faz o jargão jurídico, ou de relatar a verdade, como o fazem a escrita jornalística padrão ou as imagens cinematográficas naturalistas.

Seria o caso, porém, de perguntar se a necessidade de evidenciar esse caráter distintivo da forma literária em relação a outras modalidades de escrita traduz uma crise histórica, uma hesitação artística ou ambas. Não nos parece que o autor estivesse ainda tateando caminhos, já que havia publicado antes outros livros com soluções semelhantes. Tampouco o momento histórico parecia exigir procedimento como esse, ainda que, como veremos a seguir, certa produção literária de não-ficção passasse por momento de grande vitalidade.

Ficção/não-ficção

Um outro aspecto para o qual Antonio Candido chamava a atenção em seu texto de 1979 sobre a então nova narrativa nacional era a escassez progressiva dos grandes projetos literários. Em contrapartida a isso, o crítico apontava para um fenômeno que o surpreendia: o fato de alguns dos livros mais interessantes que vinham surgindo na época fossem obras de não-ficção ou de autoria de não-ficcionistas. Entre os escritores mencionados estavam o antropólogo Darcy Ribeiro (*Maíra*), o crítico cinematográfico Paulo Emílio Salles Gomes (*Três mulheres de três ppp*) e o memorialista Pedro Nava (*Bau de ossos*).

A tendência parece ter se mantido também nos anos noventa. *Cidade de Deus* (Companhia das Letras, 1997), de Paulo Lins, foi provavelmente o romance mais bem recebido da década, saudado por Roberto Schwarz e recentemente adaptado para o cinema em filme que se transformou em fenômeno cultural de massa. O livro de Lins é uma obra de ficção, mas que nasceu da pesquisa antropológica da qual o autor participou e na qual recolheu material para escrever a história, principalmente na forma de entrevistas com moradores da favela carioca que dá nome ao livro. A denominação de romance etnográfico, a que faz referência a antropóloga Alba Zaluar na orelha do livro, dá mostra do hibridismo de ficção e não-ficção em que se estrutura a obra. A publicação recente de livros comumente identificados sob a denominação “literatura prisional” também pode ser vista de acordo com essa perspectiva de imbricação entre a literatura de ficção, o testemunho, a autobiografia e a memória. Nessa vertente, exemplos dignos de nota, do ponto de vista literário, são *Capão pecado* (Labortexto), de Ferréz, *Sobrevivente André du Rap* (Labortexto, 2002), de André du Rap e Bruno Zeni, *Vidas do Carandiru* (Geração Editorial, 2002), de Humberto Rodrigues, e *Memórias de um sobrevivente* (Companhia das Letras, 2001), romance autobiográfico de Luiz Alberto Mendes.

A indicação do livro de Mendes para a empresa que editou a obra, a Companhia das Letras, foi feita por Fernando Bonassi, que conheceu Mendes em oficinas de texto ministradas pelo autor de *100 HCR* no presídio do Carandiru durante o ano de 1999. A convivência com os detentos se deu como parte do trabalho de adaptação do texto bíblico do Apocalipse de São João, feita por Bonassi em parceria com a companhia Teatro da Vertigem para a peça *Apocalipse 1,11*, apresentada pelo grupo no ano 2000. A encenação previa mesmo a participação de alguns detentos, que foram impedidos, porém, de deixar o Carandiru para atuar na peça, montada no desativado Presídio do Hipódromo. O título da peça faz referência ao Massacre do Carandiru, em que 111 presos foram assassinados pela polícia militar de São Paulo, em outubro de 1992. *Apocalipse 1,11* é um dos exemplos mais significativos do intenso e crescente diálogo da literatura e de outras artes, como o cinema, o teatro e a música popular (especialmente o rap), com a situação emergencial do sistema penitenciário brasileiro.

O texto de número 87 de *100 HCR* mostra como a prisão já era um tema caro ao escritor antes que ele começasse a freqüentar o Carandiru:

Um metro e meio por dois. No vaso é onde um pode sentar — o revezamento acontece a cada hora. Desde segunda-feira. Escuro e completamente seco, não fosse a privada. O último que tinha nojo daquela água bebeu ontem à noite. Agora se urina na pia sem vergonha. Deve amanhecer sexta daqui a pouco. Um com febre de gerar. Dois com cortes de fazer poça. Um tem o ombro deslocado que o osso sai espetado perto do pescoço. Mais um com perna quebrada. Um último a AIDS já leva.

A fome é de todos. Pensaram assim em dormir em pé, se escorando na parede e na porta, mas tem as sirenes, a música de rádio, as panelas e latas batendo pela janela. Disseram que vão soltar bomba e cachorro bravo, mas não falaram como que é que eles vão saber a diferença entre os reféns e os detentos.

O texto constrói uma situação-limite: um grupo de detentos tomou algumas pessoas como reféns e divide com elas um espaço de “um metro e meio por dois”. A situação já dura quase cinco dias e se agrava cada vez mais. A água acabou, provavelmente cortada. Uma pessoa arde de febre, dois apresentam fraturas, outro é doente de AIDS. Não se pode determinar exatamente a identidade de cada um, e a fome une a todos. O narrador também não informa o motivo das fraturas e dos cortes que alguns ostentam. Teria havido uma briga, um quebra-quebra, uma rebelião? No instante presente da narrativa, é de madrugada — “deve amanhecer sexta daqui a pouco” — e o narrador indica que tudo caminha para um desfecho trágico: bombas e cachorros serão usados para resolver o impasse. Bombas e cachorros, naturalmente, são as armas da polícia, cuja presença é indicada por meio de uma metonímia: as “sirenes”. Nas duas últimas frases do conto, o narrador usa os verbos na terceira pessoa do plural, o que causa uma certa dúvida sobre quem é o sujeito da ação. A penúltima frase certamente diz respeito às pessoas que dividem o espaço exíguo e o contexto de privação. Em relação à frase final, cujo verbo se mantém flexionado da mesma forma, cabe ao leitor inferir que foram os policiais que “disseram que vão soltar bomba e cachorro bravo”.

É um texto protagonizado por sujeitos indeterminados e personagens anônimos. A história reproduzida acima, como foi dito, é a de número 87 — ocupa, portanto, posição quase derradeira no encadeamento de narrativas — e não cumpre precisamente o que promete o título do livro: registrar histórias colhidas na *rua*. O nome do livro de Bonassi sugere que as narrativas ocorrem num espaço usualmente associado à liberdade: a promessa é de que o leitor irá encontrar histórias que acontecem no espaço que é de todos e ao qual todos, em princípio, têm acesso. E a prisão talvez seja mesmo a imagem antípoda do que representa a rua. A idéia expressa no título do livro, de certa forma, entra em contradição no conto acima, já que o lugar descrito é de privação da liberdade e de acesso restrito, o que contraria o título do volume, que promete histórias *colhidas* na rua. Lido depois de outras narrativas do livro, porém, o texto sobre a rebelião prisional não distoa completamente do todo, provavelmente porque, informado pelas demais histórias, o leitor chega a esse ponto do livro com uma imagem particular, construída pela ficção, do que vem a ser essa *rua* a que o nome da obra se refere.

No livro de Fernando Bonassi, a noção de rua não se liga de forma integral à de espaço público ou à metáfora de liberdade, como se depreende das demais leituras já realizadas anteriormente. Não se opõe, portanto, ao cárcere. Ao contrário, aproximam-se ambas, rua e prisão, por uma série de experiências comuns, das quais as mais evidentes são a penúria, a violência, o abandono, a solidão, a luta pela sobrevivência e a dificuldade de constituição da identidade dos personagens.

Na primeira história do livro, o narrador não se arrisca a relatar o que se passa dentro dos muros da instituição reformadora de menores. Mas, agora, a tensão da espera, a convivência opressiva e o sofrimento causado pelas condições precárias de higiene e pela fome que “é de todos” aparecem como a situação-limite a ser descrita. Aqui, o fato é contado de um ponto de vista interno: só mesmo alguém que estivesse — ou se incluísse, ainda que imaginariamente — entre detentos e reféns poderia ser capaz de elaborar tal narrativa. Na narrativa acima, é evidente a intenção de aproximar os dois mundos apartados: detentos e reféns compartilham uma situação excepcional.

É forte, então, a carga transformadora que o tema da prisão assume na obra analisada. A identificação entre rua e presídio promove a inclusão do cárcere no espaço simbólico tradicionalmente reservado à rua: esfera pública, lugar de convívio, espaço da liberdade. A marginalidade social que a prisão representa é substituída por uma situação inversa: o cárcere é visto como uma situação central, que o leitor é instado a imaginar e sobre a qual é levado a pensar, averiguar, analisar. Ainda que de forma tímida, já que o texto citado apenas aponta para uma série de questões ligadas ao sistema penitenciário, Bonassi eleva o cárcere à condição de tema de interesse coletivo: estão todos — homens presos, sociedade (feita refém) e leitores — convidados a participar dessa situação aguda.

Afasia radial

Se o tema da prisão aparece com persistência na obra de Bonassi — relacionando a necessidade de convivência coletiva à situação social e ao processo histórico brasileiros — não é com menor frequência que o autor aborda o tema individual e particular da experiência amorosa. O mais conhecidos dos romances do autor, *Um céu de estrelas* (Siciliano, 1991), conta a história de um homem que, atormentado pela recente perda do emprego numa fábrica de automóveis, retorna à casa da ex-noiva, onde tenta restabelecer a relação que tinha com a garota (de início de forma hesitante, entre impulsiva e calculada, mas depois à força). O romance *Subúrbio* (Scritta, 1994) trata das relações desgastadas de um casal de velhos, moradores da periferia de São Paulo. A novela *O céu e o fundo do mar* (Geração Editorial, 1999) narra a história de um rapaz e de uma mulher que se conhecem durante o período da Anistia, no final do regime militar brasileiro. Ela é mulher de um desaparecido político, às voltas com as lembranças do marido e a memória traumática da época de luta armada. Ele, um pequeno traficante de drogas, bem mais moço do que ela. A novela concentra-se no relacionamento conflituoso dos dois, atraídos um pelo outro, mas separados pelo corte histórico da ditadura e de seus desdobramentos.

A contradição inerente aos relacionamentos amorosos — o impasse entre desejo e convívio —, está formulada claramente no início da narrativa 16 de *100 HCR*: “Não estamos conseguindo sustentar uma troca de olhares que seja. Também não estamos conseguindo sair de perto um do outro”. No livro, aliás, não são poucos os textos que se concentram na experiência do relacionamento a dois. Além dos já mencionados contos de número 5, 6 e 7, que logo no início já sugeriam que o desencontro amoroso era um dos principais assuntos do volume, é possível identificar o tema, em inúmeras variações, nas narrativas 28, 30, 49, 58, 60, 64, 78, 82, 83, 84, 85 e 91. A mais interessante de todas essas é a de número 85:

Ela andou quilômetros por hora pelo quarto e cozinha deixando rastros de cinza, maquiagem e gasolina. A garganta intumescida, engrolada de raiva. Às vezes achava-se uma merda por não poder chorar, às vezes achava bom: ia formando “uma espécie de armadura considerável sob certas circunstâncias”. Sentou-se alguns minutos durante o tempo que ficou, talvez. Ia dum assunto pra outro sem vírgulas e apenas por conhecê-la há alguns anos, pegando lascas de frases aqui e ali, podia formar uma fuligem do seu raciocínio. Eu olhava cristalizado na taquicardia abestalhante. Tomávamos muitas variações de café-conhaque-cocacola & aspirina. Vomítávamos alternadamente na pia, no bidê e num vaso de cerâmica marajoara. Um pensamento perigosamente delicioso atravessávamos naquela afasia radial: “Pra cá e pra lá dos textos e dos filmes não deveria existir mais nada nada”. Operávamos na frequência dos cães.

Uma das formas possíveis de ler o conto acima é empreender uma análise que aproxime o comportamento individual da circunstância social, segundo uma perspectiva de crise psicológica resultante de um processo maior, geral e histórico. O texto conduz mesmo a essa visada por meio de indícios mais ou menos evidentes, ao expor a exasperação a que chegou o convívio do narrador e da mulher. A narrativa oscila entre a descrição de uma situação pontual — os verbos andar e ficar flexionados no pretérito perfeito indicam que o encontro teve uma duração limitada — e a da história de uma relação que se estende no tempo: o narrador diz que a conhece “há alguns anos”. Assim, supondo que o relacionamento seja contemporâneo ao momento histórico em que se desenrola a maioria das histórias do livro, pode-

mos enxergar na narrativa em questão uma tradução do desarranjo que a década de 1990 impôs ao cotidiano e à vivência particular dos brasileiros de um modo geral e, de forma bastante intensa e atormentadora, ao cotidiano dos moradores das grandes cidades.

O narrador começa por enfatizar o comportamento da mulher, usando uma construção curiosa para descrever o ritmo de seus deslocamentos. Diz que ela “andou quilômetros por hora” pela casa. É certamente um comportamento extraordinário, acelerado, como se a marcha da personagem pudesse mesmo ser comparada à de um carro — comparação traduzida no uso da expressão “quilômetros por hora”, medida de velocidade padrão para os automóveis. O rastro que ela deixa, de “cinzas, maquiagem” e, especialmente, “gasolina” contribuem para a impressão de excesso de excitação, que beira o descontrole e a automatização, sensação que se percebe logo e se intensifica ao longo da leitura. O estado da mulher é de “raiva” e também de angústia, sentimento que a descrição de sua garganta intumescida e de sua dificuldade de expressão deixa evidente. Mas ela não pode, provavelmente porque não consegue, chorar, o que certamente aliviaria o sofrimento. Criou uma “espécie de armadura considerável sob certas circunstâncias”. O uso das aspas no conto indica que a frase não pertence ao narrador, faz parte de um discurso exterior à fala que até então vinha descrevendo o comportamento dela. Pode ser uma frase da própria mulher, proferida durante o encontro ou repetida inúmeras vezes ao longo da convivência entre os dois. A hipótese da repetição justifica o destaque das aspas, como se o narrador sentisse certo distanciamento ou até mesmo irritação com tais palavras. A frase, porém, é um pouco vaga: o que seriam essas “certas circunstâncias”? O que de fato chama atenção, entretanto, é a palavra “armadura”. Trata-se de um processo de proteção afetiva, à qual a mulher vem se entregando e que a impede, por exemplo, de chorar. Para ela, o resultado dessa capa afetiva não está claro. Às vezes achava que era bom, às vezes achava — e se achava — “uma merda”.

Ao se acreditar no que conta a narrativa, a armadura afetiva a impede de chorar e, apesar de lhe conceder uma economia de sofrimento, não tem dado resultado suficiente. Seu estado de excitação é tal que ela mal consegue permanecer sentada mais que alguns minutos, fala sem parar — “ia dum assunto pra outro sem vírgulas” —, e se entrega, agora em companhia do narrador, a um coquetel de drogas legais as mais diversas, a fim de tentar provocar um novo estado de espírito e assim, talvez, aplacar ou ultrapassar a turbulência que atravessam. O narrador vai aos poucos tentando dar arrumação às “lascas” de frases para constituir uma “fuligem” de raciocínio. Apesar da perseverança em tentar dar sentido à fala da mulher, a frase que segue é extremamente desalentadora em relação à capacidade de compreensão mútua: “Eu olhava cristalizado na taquicardia abestalhante”. O olhar cristalizado denota estupefação, e a disparada do coração é tal que o deixa confuso ou atormentado ou embrutecido — qualquer condição que se aproxime de um comportamento animalizado, como sugere a palavra “abestalhante”. O uso do verbo no imperfeito sugere que é uma condição que durou um tempo indeterminado, como se a lembrança do fato fosse impregnada desse sentimento de espanto.

Por conta mesmo dessa indeterminação de tempo que a alternância entre pretéritos perfeito e imperfeito estabelece, a sensação é de indefinição quanto à linearidade do relato: não se sabe qual dos acontecimentos se deu primeiro nem tampouco o que é causa e o que é consequência de cada ato ou situação. Nesse sentido, a taquicardia a que se refere o narrador, apesar de ter sido mencionada antes das drogas, pode ter sido causada pelo coquetel de estimulantes. Da mesma forma, a ingestão de “café-conhaque-cocacola & aspirina” é causa ou consequência da raiva, da angústia, daquela crise de “afasia radial”? A frase que fecha o texto, por sua vez, talvez não proporcionasse grande estanhamento se fosse não a última, mas a primeira da narrativa. Ou seja, uma possível recombinação da sequência das frases

do texto talvez não trouxesse profundas alterações à situação descrita, o que está em sintonia com a matéria narrada, de forte questionamento da capacidade de construção verbal.

A “afasia” mencionada pelo narrador traduz uma dificuldade que ambos enfrentam: de comunicação, de compreensão da realidade e de elaboração dos próprios sentimentos. Ela salta de um assunto ao outro, sem conseguir dar sentido à própria fala ou fazer com que ele entenda do que está falando. Ele fica abestalhado e — não esqueçamos de que ele é o narrador — relata o que aconteceu de forma desarrumada, como se a memória do que passou não conseguisse rearranjar a experiência de forma satisfatória: talvez a lembrança ainda esteja excessivamente colada àquela afasia. O sentimento de incompreensão e de incomunicabilidade é tamanho que os faz chegar ao ponto de vomitar não apenas em lugares mais ou menos apropriados a isso, mas também num “vaso de cerâmica marajoara”. Os vômitos são possivelmente causados pela ingestão dos barbitúricos, mas não seria exagerado supor que apontam também para uma necessidade extrema de expressão, que a linguagem verbal os impede de atingir.

O conto trata da dificuldade de comunicação com a qual se debatem um homem e uma mulher, sugerindo que há um vínculo amoroso estabelecido entre os dois. Mas se pensarmos o problema de um ponto de vista amplo, o desafio a que se vêem lançados os dois personagens é o de lidar com os afetos e com a capacidade de expressá-los, problema que extrapola as relações amorosas para se transformar numa questão inerente aos relacionamentos humanos em geral — e a imagem da “armadura” à qual o narrador se refere para falar da postura da mulher em relação a certas circunstâncias é bastante emblemática sobre esse ponto.

O escritor Juliano Garcia Pessanha aborda assunto semelhante em texto publicado em 2001, intitulado “Província da escritura”. Trata-se de um testemunho pessoal sobre sua relação com a literatura. Garcia Pessanha defende uma palavra “intrinsecamente apocalíptica e visceral” contra a palavra administrada e industrializada, dominantes nesse tempo “repleto de palavras mortas”. O autor identifica no “homem blindado” um modo de existência fechado ao afeto e à palavra:

A vida de um homem é o instante onde o mundo, em vão, se ilumina [...] Celebrar é estar exposto e atingido pelas coisas a ponto de, ao dizê-las, guardar-lhes a vibração, comemorá-las. Estar atingido também pela proximidade do rosto do outro é enxergá-lo a partir do aberto, não sendo o aberto mais do que o lugar de uma aparição-desaparição. Mas o homem não gosta de estar exposto; ele é alérgico ao lugar. E, enquanto alérgico, converteu-se num animal blindado [...] O homem blindado expulsou a hospedagem: não está aberto à visitação dos afetos ou da palavra.²⁰⁸

A armadura sobre a qual fala o narrador de Bonassi talvez possa proteger os personagens contra a visitação dos afetos ou da palavra, como diz Juliano Garcia Pessanha sobre o comportamento do homem blindado. E a frase final do texto de Bonassi, que indica um comportamento próximo da condição animal, seria uma confirmação dessa perda da capacidade de identificar e elaborar os afetos. A crise se expressa numa dificuldade de fala. O que essa afasia denota, por sua vez, também não é de todo inusual em *100 HCR*, pois aparece não somente no conto em questão, mas também se apresenta de forma mais ou menos evidente em vários outros contos e, em algumas narrativas, assume mesmo o primeiro plano da história.

É o caso do já mencionado conto de número 6, em que um homem passa o dia com a lembrança

²⁰⁸ Juliano Garcia Pessanha, “Província da escritura”, in revista *Cult* n° 48, julho de 2001, pp. 26-31.

persistente de uma “boceta”, fazendo com que o texto se apóie em construções estranhas e desconexas. O tema aproxima-se da loucura na narrativa 14, em que uma mulher se tranca no quarto e veste-se de branco para “resolver as coisas” toda sexta-feira, há dois anos. A já mencionada narrativa 16 também é exemplar de como, em se tratando de relações entre homem e mulher, o tema é caro ao autor. E a narrativa 2, da mesma forma, não deixa de expressar essa dificuldade de elaboração da fala, que se repete além do que a norma do bem escrever recomenda e usa de subterfúgios no encadeamento da narração, tudo para evidenciar o problema central do texto: a constituição da identidade numa situação de enorme desigualdade de idade, de profissão, de classe.

Crise similar de afasia, imbricada com uma aguda crise psicológica — como na narrativa 85 —, encontra-se também na narrativa 65, que começa com a descrição de um estado de espírito atormentado: “Obcecado é a palavra. Está ficando obcecado. Usa as duas mãos fechadas em torno do volante, empunhando-o firme, mas isso não quer dizer nada.” O protagonista, que dirige um carro na estrada, pensa num “acidente terrível” e no “calor formigante da mutilação espalhando-se pelo seu corpo”. O final da narrativa conta que o personagem está “ficando obcecado” em “torcer esse volante de uma vez”, ou seja, em provocar um acidente e, provavelmente, se matar.

Esse impulso autodestrutivo se comunica com a ingestão de “café-conhaque-cocacola & aspirina” da narrativa 85. Nesta, ao contrário da mórbida obsessão suicida do conto 65, ainda resta um “pensamento perigosamente delicioso”. O narrador afirma que “pra cá e pra lá dos textos e dos filmes não deveria existir mais nada”. Esta parece ser a motivação central do casal, já que é o pensamento — minimamente formulado — que os atravessa em meio àquela afasia. É bastante evidente que a necessidade dos personagens é a de encontrar um sentido para o que estão vivendo e, assim, superar a crise de inteligência em que estão metidos e que os impele a ingerir “variações” do tal coquetel de estimulantes. A idéia é expressa de forma intrigante pelo narrador: ele diz que é “perigosamente delicioso” pensar dessa maneira. A possibilidade de que eles estejam vivendo como num texto ou como num filme assume uma carga ao mesmo tempo prazerosa — já que organiza e universaliza uma experiência que eles não conseguem elaborar — e amedrontadora, pois supor que isso seja factível — viver como num filme ou num texto — é também tomar consciência da falta de sentido inerente à vida cotidiana.

A contradição que a expressão “perigosamente delicioso” indica a respeito desse pensamento é a de, a um só tempo, admitir que a vida só faz sentido se organizada segundo uma elaboração simbólica e saber que, sem essa capacidade de compreensão, estão ambos obrigados a “operar na frequência dos cães” ou “formar armaduras”, ou seja, abrir mão da condição de homens para viver como animais ou homens blindados. O conto apresenta o impasse, mas não o soluciona: mantém o questionamento em suspensão.

Um outro texto do livro pode ajudar a compreender o ponto de vista do autor em relação ao poder da elaboração simbólica. Narrativa 26:

O que você fala pra mim, você pode falar pro papel. O que você fala de você, você pode falar pro papel. O que você fala pra você, você pode falar pro papel. O que você fala das coisas em movimento e do movimento das coisas, isso também você pode falar pro papel. O que você não fala, mas que fala através de você como um susto, você pode falar pro papel. Essa é a única diferença, se é que é uma diferença.

Não se trata tanto da defesa de uma escrita não-literária, ainda que se possa ler o conto dessa

maneira. A ênfase dada à “fala” e ao “papel” mantém o texto no registro do cotidiano e indica que o escritor entende a prática da escrita como algo necessário, acessível e igualitário. A escrita é entendida também como atividade coletiva, pois o papel aceita a mesma fala que tece as relações sociais. A imagem do susto não diz especificamente de literatura, mas aproxima-se de uma idéia de inspiração ou de *insight*, como algo que se manifesta à revelia da vontade individual. Informa essa idéia uma concepção bastante ampla do texto, da leitura e da criação, que acolhe toda e qualquer fala, até mesmo aquela da qual não se tem absoluta consciência — aquilo “que fala através de você como um susto”.

Em evidência, está uma espécie de catequese da prática da escrita pessoal — é a um você personagem/leitor que se dirige o narrador/autor para convidá-lo a transferir para a folha em branco experiências cotidianas e coladas à vivência de cada um. A breve fala desse narrador procura convencer o seu interlocutor de que o papel pode ser o destino final de experiências e sentimentos diversos, reelaborados. Pretende também, como se deduz da última frase, dizer que a distância que os separam, narrador e leitor, é pequena, já que essa diferença se refere, provavelmente, às posições de quem enuncia o texto e de quem o recebe. É possível enxergar, assim, no texto também uma concepção do fazer literário como uma atividade contemporânea, coletiva, despojada e subjetiva. A concepção afina-se, não sem contradição, com o projeto literário do próprio Bonassi, de viver profissionalmente da escrita. Voltaremos ao problema mais à frente, a fim de investigar as implicações da escolha do autor em viver da própria literatura.

Uma literatura permeável

Desde o título do livro de Fernando Bonassi se conclui que o autor entende a escrita como uma forma de registro da grande variedade da experiência humana. Em *100 histórias colhidas na rua*, o escritor empreende uma tentativa de afinar a literatura à realidade social contemporânea, refletindo os acontecimentos de sua época e de seu lugar. A literatura do autor não pede justiça, como o fazem as petições jurídicas, e não atribui a si mesma a capacidade de relatar a verdade, como o discurso jornalístico. No livro aqui analisado, a literatura de Bonassi aproxima mundos apartados, questiona a noção estabelecida não só da própria realidade como também a de representação do real e, assim, impõe a reflexão sobre o tempo e o espaço a partir do qual se constrói, apontando para uma necessidade de ampliar a compreensão de mundo dada pela realidade tal como ela é.

O procedimento construtivo não apenas demonstra consciência das contradições inerentes à tensão entre experiência do real e mundo criado pela ficção, como também problematiza a capacidade da literatura em dar conta de uma representação íntegra da realidade se não for confrontada a outros discursos simbólicos afins, tais como o jornalismo e o cinema. Nesse sentido, a escrita do autor expõe o conflito entre o registro e a invenção, mas também questiona a capacidade de fabulação e de elaboração de sentido no presente contexto histórico, marcado por uma instabilidade econômica sistêmica, pelo desenraizamento, pela despossessão e por uma violência de caráter epidêmico.

A ambigüidade entre registro e invenção se traduz na empresa de simultaneamente almejar verossimilhança ficcional e recusar a falsidade em relação à situação social descrita — dubiedade que o título sugere ao dizer que reúne histórias *colhidas na rua*. A expressão maior dessa contradição é a condição de afasia que domina certos personagens dos contos e que, em maior ou menor grau, permeia todos os textos do livro. Isso se evidencia em recursos recorrentes na estruturação formal das histórias: o de legar ao final de cada conto a revelação da situação narrada, como a configurar uma aparição do fato, ou de suspender a narrativa antes de um desfecho conclusivo.

Esses procedimentos estão em consonância com a idéia de que ao leitor é dada a tarefa de completar a ação narrada, noção da escrita que informa a maioria das histórias do livro. Essa concepção de uma literatura permeável, que se completa na experiência do leitor, não é artifício exterior ao universo ficcional do autor. Antes, se impõe como procedimento que estrutura os contos do livro, em comunicação com o universo descrito. Por um lado, as narrativas do livro estão todas marcadas por aspectos característicos da vida na cidade de São Paulo dos anos 90: instabilidade, violência, penúria, miséria, solidão e abandono. De outro lado, há uma consciência que questiona a capacidade de apreensão da realidade porque ciente de que as condições oferecidas pelo lugar de onde fala o escritor são precárias e instáveis: a velocidade dos meios de transporte prejudica o olhar atento e enormes incongruências de papel social impedem o sujeito de reconhecer o outro.

As condições adversas que concorrem para estabelecer a tensão enunciativa que marca a escrita do autor são determinadas não apenas pelo espaço em que se desenrolam as narrativas — a rua, entendida em sentido amplo como a própria sociedade —, mas também pelo tempo, já que são consequência de determinantes históricas. Disso resulta uma escrita problemática, que tangencia a incapacidade da expressão. A afasia dos personagens e dos narradores se comunica com a excepcionalidade dos aconteci-

mentos descritos, que acarreta uma dificuldade de estabelecer um ponto de vista estável. Em situações extraordinárias, como as que o autor narra, o ponto de vista está impedido de se consolidar de forma definitiva. Escritor da ação, mas não da contemplação: o leitor é convidado a participar das situações descritas e completar a elaboração literária. A escrita do autor procura fazer com que o leitor se abra para a experiência do texto, que por sua vez o devolve à experiência do real, num sistema em que a literatura nasce da experiência concreta — individual e histórica — para retornar a ela de forma a transcendê-la e alargá-la. A permeabilidade da obra do autor opera, no entanto, também em outro nível, aquele das relações entre a produção literária e as demandas do mercado e de outras forças produtivas, problema complexo da ordem da estrutura do sistema literário brasileiro. A seguir, esboçamos uma discussão sobre o assunto, a fim de tentar esclarecer algumas implicações às quais estão sujeitos no país um escritor profissional e sua obra.

Perspectivas e impasses de uma obra em curso

Publicado em 1996, *100 histórias colhidas na rua* foi o livro que projetou definitivamente Fernando Bonassi para além dos limites usualmente acanhados do circuito literário nacional. A atuação do escritor — que, quando do lançamento do livro, já trilhava caminho dividido entre literatura e cinema —, não cessou mais de se ampliar e alcançar visibilidade. Bonassi já havia publicado, então, cinco livros. *Fibra ótica* (1987) e *O amor em chamas* (1989), os dois primeiros, como já registramos, guardavam relação com o livro aqui analisado: histórias curtas, ambientação urbana, temática violenta, estrutura fragmentada, uso de material não literário incorporado à estrutura formal das obras. Os romances *Um céu de estrelas* (1991), *Subúrbio* (1994) e *Crimes conjugais* (Scritta, 1994), por outro lado, constituíam conjunto diverso, mas com pontos de aproximação com os demais livros, inclusive com a obra de 1996 aqui analisada. *Um céu de estrelas* e *Subúrbio*, especialmente, são realizações literárias de destaque e compõem, juntos, um binômio ficcional de temática pouco usual na literatura brasileira: são obras sobre o cotidiano das classes operárias protagonizadas por trabalhadores da indústria²⁰⁹, ainda que a ênfase narrativa recaia apenas indiretamente sobre o universo do trabalho e mais sobre o dia-a-dia brutalizado e sem horizonte dos personagens. Os livros também guardavam outras características comuns: na temática, são histórias de amor dilacerado, marcadas pelo desgaste e pela incomunicabilidade; do ponto de vista formal, estruturam-se de maneira fragmentada, a partir de um narrador pouco delineado, e constroem-se em prosa dura e lacunar, características que talvez possam ser vistas como eco de influência da obra de Graciliano Ramos, uma das mais fortes referências literárias do autor.²¹⁰

Apesar da boa acolhida dos seus romances, o autor voltou a publicar minicontos, com o livro que analisamos neste trabalho. Seria o caso de perguntar: a decisão de retornar à composição de histórias mínimas — e a realização da obra ela mesma — aponta para uma possível crença na insuficiência do romance em abarcar a totalidade do momento histórico? Antes disso, a própria estrutura fragmentária de suas narrativas longas trairia a mesma convicção, isto é, a da fraqueza da forma literária para dar conta da representação realista senão de forma problemática? A volta às histórias curtas denotaria uma nova tentativa de traduzir simbolicamente a crise pela qual passavam — e ainda passam — a cidade e o país num momento de grande instabilidade? Perguntas difíceis de responder, dada a proximidade no tempo da obra do autor, ainda em curso, e da própria natureza do trabalho crítico, que ganha com distanciamento histórico.

A posição singular de *100 HCR* na carreira literária de Fernando Bonassi parece traduzir uma série de contradições e problemas enfrentados pelo escritor, alguns dos quais ainda não abordamos, principalmente aquele da sua relação com o mercado, no qual nos deteremos logo a seguir. Outro desses impasses, para ficar ainda no âmbito literário, é da própria essência ficcional de teor realista, aquela da dificuldade de abarcar a complexidade do mundo retratado, questão que o livro que analisamos evidencia. A enorme quantidade de histórias narradas no volume indica que, no período histórico em questão,

²⁰⁹ Um antecedente de destaque é *Parque industrial*, de Patrícia Galvão, a Pagu. *Parque industrial*, 3ª edição, Porto Alegre, Mercado Aberto/EDUFSCar, 1994.

²¹⁰ Fernando Bonassi: “Graciliano Ramos é um deus pra mim. Acho que *Angústia* é o romance brasileiro deste século.”. Entrevista a Bruno Zeni, in revista *Cult* n° 31, Lemos Editorial, fevereiro de 2000.

a vida na cidade de São Paulo assumiu características dispersivas, variadas e desconexas. Vimos como isso está *tematizado* no dispositivo ficcional do autor, por meio da problematização da capacidade de inteligência de protagonistas e narradores, mas também pelo questionamento da possibilidade de constituição de um ponto de vista estável. Ainda assim, o número elevado de histórias contadas pode apontar para uma incapacidade, que se coloca talvez de forma conformista, de absorção e transposição da desordem do real. No limite, é como se o autor acreditasse — e propusesse — que a cidade é um lugar desagregado, inapreensível e não formalizável (ou infinitamente formalizável, o que dá no mesmo). Tal proposição, obviamente, contradiz a sua própria razão de ser de escritor. *100 HCR* apontaria assim para uma crise de representação, que se comunica com a realidade histórica do momento, mas que a ela sucumbe.

O livro, como dissemos, teve ressonância no circuito literário brasileiro. Sinal disso é que, em decorrência da publicação de *100 HCR*, o autor foi convidado, em 1997, a escrever uma coluna no jornal *Folha de S. Paulo*, à qual se deu o nome *Da Rua*. A coluna era publicada uma vez por semana na página 2 da *Ilustrada*, o caderno de cultura do jornal.²¹¹ O tamanho dos textos era fixo e seguia mais ou menos a medida dos minicontos do livro então recém-publicado. De certa forma, o escritor dava continuidade no jornal ao projeto literário constituído em livro. A aceitação do convite não poderia deixar de trazer conseqüências para a qualidade dos textos. A exigência semanal de publicação e a necessidade de cumprir um formato padrão submeteram o autor a um regime de produção em série que estabilizou sua gestação de minicontos num ritmo regular de produção e num padrão irregular de qualidade literária. Prova disso é a edição em livro, algum tempo depois, de pelo menos duas obras que aproveitam a produção do autor no jornal, *100 coisas* (Angra, 2000) e *Passaporte* (Cosac e Naify, 2001), entretanto sem o mesmo vigor de *100 histórias colhidas na rua*.

A começar do título, *100 coisas* lembra em tudo *100 histórias colhidas na rua*. Como no livro de 1996, o mesmo número de narrativas compõe o novo volume e os textos conservam características semelhantes aos das narrativas aqui analisadas. Uma nota do próprio Bonassi nas páginas iniciais do livro indica que as histórias ali reunidas foram escritas durante o ano de 1998 — quando o autor viveu em Berlim graças a uma bolsa de artes concedida por uma instituição alemã — e que os textos do livro apareceram pela primeira vez na coluna *Da Rua*, no jornal *Folha de S. Paulo*. Com *100 coisas* houve então um percurso inverso ao do livro de 1996, obra que o levou a escrever para o jornal. No ano 2000, são os textos escritos para o jornal que vão parar em livro, numa relação em que escrita literária e mercado se auto-alimentam — ainda que a bolsa de artes recebida deva ter proporcionado, ao menos potencialmente, certa liberdade ao autor. A mesma nota inicial de *100 coisas* também informa que os textos foram selecionados a pedido de Heloisa Prieto, coordenadora da coleção *Todas as Tribos*, que o livro integra. A demanda de mercado, então, é dupla, tanto do jornal como da editora que publica o livro. O título do livro, pouco feliz, trai ainda certo teor de reificação que o conteúdo dos textos²¹² e o modo de produção dos mesmos não negam.

Passaporte, livro lançado no ano seguinte ao que saía *100 coisas*, já por outra editora, integra uma série (não uma coleção) identificada no material de divulgação preparado pela editora que publicou o livro como *Literatura Contemporânea*. Da mesma forma que em *100 coisas*, uma nota no começo do

²¹¹ A partir de 2002, o autor passou a escrever na última página do mesmo caderno.

²¹² Nesse sentido, em *100 coisas*, ver o texto 37, “Pessoas usadas”, que parodia, com senso crítico incerto, um anúncio de venda de automóvel substituindo o produto em questão por “uma pessoa de alta quilometragem”.

livro indica que alguns dos textos também apareceram na coluna *Da Rua*, da *Folha de S. Paulo*, e que a maior parte das narrativas do volume foi escrita na Alemanha, por ocasião do mesmo período em que o autor recebeu a já mencionada bolsa. O livro se compõe de 137 narrativas breves escritas em diversos lugares do Brasil e do mundo, mas sobretudo em São Paulo e na Alemanha (todos os textos vêm identificados com o nome do lugar onde foram escritos). O texto da quarta capa, em tom francamente exagerado, diz que *Passaporte* promove uma “revolução na chamada literatura de viagem”. Há no livro sobretudo histórias de gente comum e de personagens anônimos, como já era a marca de *100 histórias colhidas na rua*. O que distingue esse livro dos demais é que várias das narrativas fazem alusão à Segunda Guerra Mundial, ao Holocausto e ao trauma coletivo do povo alemão com relação ao nazismo. O belo texto de número 086 expressa a tensão vivida na Alemanha contemporânea em relação a essa herança histórica terrível. A partir de um cartaz xenófobo colado na rua, o narrador especula de forma dolorosa sobre a possibilidade de uma reedição da catástrofe nazista. O subtítulo da pequena narrativa, chamada “Crônica do dia 17/8/98 (com o poema/aviso ‘Fuga da morte’, de Paul Celan, na cabeça)”, faz referência ao poeta que, segundo os críticos que estudam a produção da literatura de testemunho, melhor traduz a indizível experiência dos campos de concentração. Ao final, o texto de Bonassi alude ao conhecido poema de Celan: “Não posso pensar que, como no poema, a figura diabólica vai se construindo lentamente, uma música terrível. Leite negro da madrugada, te cuspo horrorizado...”²¹³

Apesar de bons momentos como esse, *Passaporte* é um livro difícil de ler. O formato e o projeto gráfico do volume mimetizam, em tamanho, cor e aparência, um passaporte: as páginas internas são esverdeadas e o texto vem impresso também em verde, num tom mais forte; a capa tem textura que se assemelha ao do tipo de documento a que o título se refere; as letras que compõem o título, o nome do autor e a editora, são inscritas em dourado. Trata-se de um belo e chamativo produto editorial, mas como livro desestimula e dificulta a leitura, inclusive porque alguns dos textos estão impressos em posição pouco comum e confortável, na diagonal, de forma a dar impressão de inclusão aleatória do texto no livro, como se fossem carimbos de um passaporte. A gilete que ilustra a capa talvez procure expressar a contradição entre o acabamento extravagante e o conteúdo doloroso do livro, mas termina por ajudar a compor um todo bastante palatável e de forte apelo mercadológico, o que, se não impede recepção mais livre nem invalida a qualidade de certos textos, contribui para o mal-estar gerado pela assunção de literatura e mercadoria.

O autor não é de todo alheio a essas contradições em que está imerso. Em entrevista que realizamos com Bonassi, o assunto foi colocado em discussão.²¹⁴ O autor, porém, se mostra bastante otimista sobre a sua relação com o mercado e com a possibilidade de manter a integridade de sua produção. À seguinte pergunta “Você escreve muito sob encomenda. Como você separa a sua produção pessoal de sua produção encomendada?”, o autor responde com convicção: “Não há diferença. Eu vivo de escrever. Escrevo pra quem pede e pra quem paga”. E, mais adiante, na mesma entrevista, ao comentar a postura dos escritores brasileiros em relação à mesma questão:

Acho que os escritores brasileiros não estão preparados para isso [escrever sob encomenda]. Nós temos uma visão da obra de arte muito elitista. Nós, produtores de cultura. Acho que há uma dificul-

²¹³ Fernando Bonassi, *Passaporte*, São Paulo, Cosac e Naify, 2001, texto 086 (o livro não tem numeração de páginas). De Paul Celan, ver *Cristal*, tradução de Claudia Cavalcanti, São Paulo, Iluminuras, 1999. O poema a que Bonassi alude está traduzido no volume como “Fuga sobre a morte”, e a tradutora preferiu “leite-breu da aurora” a “leite negro da madrugada”. Sobre o tema da literatura de testemunho, ver Márcio Seligmann-Silva e Arthur Nastrovski (org.), *Catástrofe e representação*, São Paulo, Escuta, 2000.

²¹⁴ Entrevista a Bruno Zeni, in revista *Cult* n° 31, citada.

dade em lidar com a indústria cultural. Ainda se vê a obra de arte como uma atividade nobre. Isso eu não acho. Hoje você pode fazer, no âmbito da indústria cultural, a defesa de coisas tidas como ilegais, imorais e que engordam. Acho que estamos em um momento de transformação cultural, dessa coisa da privacidade. Embora sejamos mais devassados pelos meios de comunicação, paradoxalmente a indústria cultural é mais democrática que há dez anos. É um fenômeno de vinte anos pra cá e que ainda não está maduro, ainda não acabou esse processo. Eu sou um cara que atende a encomendas; escrevo os textos mais absurdos e radicais e há caras que compram e vendem esses textos. É um fenômeno cultural e da tecnologia, da indústria, que sepultou certas utopias, mas que se abriu em outros espaços inesperados. Hoje a indústria cultural pode ser imoral. A gente pode fornecer material para essa indústria e viver da imoralidade. Mas o Brasil é uma terra de doutores. Só faz sucesso quem é sucesso. Se você entra num certo círculo de eleitos, você vende por si. Não importa o que você faça. Por mais genial que você seja, se por alguma razão você fracassou, você só vai repetir o fracasso. É uma coisa meio condenatória. Tem a ver com a pirâmide social. Quem nasce pobre, morre pobre. Se em algum momento você vende, você adquire um status de vendedor e passa a vender sempre. Se você não vende, os editores não te editam, os jornais não te resenham.

As declarações expressam a roda-viva traiçoeira em que o autor se meteu. Ele acredita que “no âmbito da indústria cultural” é possível defender coisas “ilegais, imorais e que engordam”, no que, à parte a blague sobre a obsessão com a forma física, parece propor uma atitude malandra, de desafio em relação à ordem instituída pelo mercado da cultura, dentro desse mesmo mercado. Resta saber se, na lógica de liquidificador da geléia geral da indústria cultural, “absurdo” e “radicalismo” não se transformam em norma e produto bem embalado. Viver de “imoralidade” dentro da indústria cultural não garante autonomia ou liberdade artística, tampouco pressupõe qualidade literária quando a avaliação escapa aos parâmetros dessa mesma indústria cultural. Recoloca-se a questão da permanência da obra de arte, estatuto de perenidade contrário à lógica do mercado. Este, como se sabe, exige rotinização ou renovação permanente e inócua.

Bonassi vive do que escreve e, assim, tem de vender seus próprios textos, literários ou não, para se sustentar, o que certamente lhe proporciona liberdade do ponto de vista das relações de trabalho e o preserva do trabalho alienado que atinge também profissionais afins como os jornalistas e redatores, mas essa mesma decisão o amarra aos ventos das circunstâncias e aos interesses de mercado. A opção de vida adotada pelo escritor tem suas implicações, ainda que imprevistas e não de todo escravizadoras. A questão se configura não como um beco sem saída, mas provavelmente como uma encruzilhada que, sempre que se apresenta, exige reflexão e escolha. O tom de desprendimento e conforto com que o autor respondeu em 2001, quando da entrevista citada, a respeito desse tema revela-se então bastante questionável, e os resultados — *100 coisas* e *Passaporte*, por exemplo — estão aí para confirmar a dificuldade em escapar ileso e íntegro dos moldes mercadológicos. O ponto de vista de Bonassi, bastante permeável ao jogo das oportunidades, se mostra ainda mais contraditório se o cotejamos com suas palavras em outra entrevista, na qual o autor diz que “missão artística para mim é envergonhar a elite brasileira”.²¹⁵ Seria o caso de perguntar, apenas para confirmar uma resposta que bem se conhece, se os donos da indústria cultural brasileira não fazem parte dessa mesma elite que o autor intenciona envergonhar...

A questão não é simples e a inserção no mercado editorial é conflitante para todo e qualquer

²¹⁵ Naief Haddad, “Bonassi e a arte do desconforto”, entrevista publicada no site *Trópico* (www.uol.com.br/tropico).

escritor de hoje. Mais ou menos na mesma época em que saíram os dois livros que reproduzem o padrão *100 HCR*, o autor também publicou o que talvez seja a sua melhor realização literária até agora, a novela *O céu e o fundo do mar* (Geração Editorial, 1999). O livro padece de alguns dos inconvenientes já mencionados: publicado por uma grande editora, integra uma coleção, chamada *Território Brasileiro*, e tem acabamento de gosto duvidoso, o que também gera certo estorvo no ato da leitura. Apesar disso, o texto sobressai. Trata-se, como já acontecia em *Um céu de estrelas* e *Subúrbio*, de um livro sobre uma relação amorosa em crise. Agora, porém, a dificuldade de consumação do relacionamento não tem aparência de gratuidade como às vezes acontece nos livros anteriores, mas articula-se com a história recente do país, durante o período da Anistia. A protagonista é uma mulher que teve o marido dado como desaparecido durante o regime militar. O protagonista, que forma com ela o par amoroso do livro, é um rapaz que ganha a vida como um pequeno traficante. Os dois começam a se relacionar, mas as lembranças do período da ditadura e a possibilidade da volta do marido faz com que a mulher permaneça num estado de luto e tensão que inviabiliza o envolvimento dos dois. A comunicação entre eles se mantém lacunar e quebradiça. O “luto sem corpo” da mulher e a inabilidade do rapaz em lidar com o trauma de uma geração anterior — trauma que não o atinge diretamente mas com o qual tem de se haver — produz um encontro geracional de anseios e dramas que é retrato fragilizado do país no momento da redemocratização.

O céu e o fundo do mar, publicado no final da década de 90, quando Bonassi já vivia no regime de sustento gerado pelo próprio trabalho literário, é uma obra que, nos parece, ocupa lugar de destaque na sua produção, o que talvez demonstre que a escolha do autor não o compromete de todo. Da mesma forma, a ênfase recente com que o escritor tem se dedicado à dramaturgia pode indicar também uma tentativa de defesa da própria integridade, já que a produção teatral, em princípio, é a arte com mais capacidade de se manter fora da ciranda do mercado. O espetáculo teatral, por sua natureza, não é produto ao qual se alie facilmente valor de troca — como o são livros e filmes —, e o corpo do ator, com sua presença física em cena, funciona quase sempre como uma âncora de resistência à reificação artística. De todo modo, o escritor não deixou de apostar na carreira literária tradicional e, ao lado do seu trabalho como dramaturgo, segue publicando em livro. No entanto, para repor o dilema em que Bonassi se encontra, note-se o que aconteceu com seu livro mais recente, *Prova contrária* (Objetiva, 2003). O volume traz a seguinte indicação, do próprio autor, nas páginas iniciais: “Este livro foi feito para sugerir uma encenação”. No mesmo ano em que foi lançado, uma versão teatral do texto já era encenada sob direção de Débora Dubois. A rapidez com que foi assimilada e a reinterpretação da obra do autor surpreendem.

A velocidade com que sua obra gera outras produções simbólicas indica, assim, que é grande a liquidez do trabalho de Fernando Bonassi no mercado da cultura brasileira, situação que, de um lado, contribui para o sustento do escritor — o que não pode ser visto de outra forma senão com alegria —, mas que, de outro lado, provavelmente consome tempo de sedimentação e reflexão sobre o próprio fazer artístico. O impasse é próprio dos que ocupam a arena da cultura, e a permeabilidade de uma obra em curso às interferências das forças sociais é do próprio jogo, enquanto jogado. Para o sinal de alerta que essa condição exige convém não fechar os olhos.

Conclusão

Lidos em conjunto, os três livros de ficção aqui abordados indicam que há entre os autores em foco grande afinidade temática, mas inúmeras diferenças formais e de procedimento literário. Nosso trabalho procurou analisar as relações entre as transformações sociais da cidade de São Paulo e algumas obras de ficção nela produzidas ao longo do século XX por meio da leitura de textos em que houvesse intimidade nos cruzamentos entre matéria histórica e construção ficcional. Detendo-se particularmente em uma obra específica de cada um dos escritores, comentando e recorrendo a outras realizações desses mesmos autores, assim como a textos de escritores decisivos para compreensão das obras em questão e a trabalhos teóricos que orientassem a compreensão do período estudado, as abordagens críticas pretenderam sistematizar os recursos construtivos empregados na feitura de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Antônio de Alcântara Machado, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de João Antônio, e *100 histórias colhidas na rua*, de Fernando Bonassi, de maneira a compreender a confluência entre substância histórica e inventividade literária pessoal em cada uma dessas obras.

Nossas análises procuraram identificar de que maneira os autores deram forma complexa a realidades históricas diversas e contraditórias. Procuramos nortear as análises pela convicção de que olhar para o passado permite enxergar melhor o presente, a fim de compreender os rumos que a cidade tomou ao longo do século e avaliar de que maneira a literatura nela produzida respondeu a essas transformações e com elas se relacionou. Em nossa análise pretendemos evidenciar as contradições, os limites e as realizações das obras estudadas, atentos às tensões que decorrem da reconfiguração da matéria histórica empreendida pelo discurso ficcional.

No capítulo dedicado a Alcântara Machado, vimos como as duas visões dominantes a respeito da obra do autor, se cotejadas com o livro em análise e colocadas em confronto crítico, não dão conta da complexidade dos contos de *Brás, Bexiga e Barra Funda*. O cerne de nossa análise consistiu em evidenciar a contradição que informa a fortuna crítica do autor, dividida e pautada pela discórdia. Procuramos mostrar como o retrato de São Paulo delineado nas narrativas de *BBBF* não é pitoresco e satírico, como supõem certos críticos, tampouco documentário e laudatório em relação aos ítalo-brasileiros, como sustentam outros, estes acompanhando opinião expressa pelo próprio autor. Nossa interpretação tentou mostrar como não há correspondência pacífica entre o que se postula no prefácio do livro e a matéria ficcional que o acompanha. Buscamos ler o prefácio, denominado “Artigo de Fundo”, com desconfiança interpretativa. O embate entre intenção manifesta e realização ficcional resultou num quadro incongruente e mostrou que o prefácio pede leitura prevenida, o que permite supor que mesmo esse texto — que apresenta e, a princípio, explica o livro — comporta certa negatividade. É possível então que a ironia que permeia a ficção do autor recubra também o “Artigo de Fundo”, texto que segundo essa visada crítica ganharia estatuto paródico e jocoso, teor não de todo incompatível com a personalidade galhofeira do autor.

Ainda que talvez o próprio Alcântara Machado não tenha se dado conta de todas as implicações de seu projeto literário, para as aspirações do escritor modernista em criar uma prosa nova tratava-se, de um lado, de dar forma literária inovadora a uma cidade em expansão, marcada por processos vertiginosos de mudança nos planos concreto e simbólico²¹⁶; e, de outro, a fim de manter a verossimilhança de suas

²¹⁶ Uma cidade que “era um enigma para seus próprios habitantes”, como afirma Nicolau Sevcenko em *Orfeu extático na metrópole*, *op.cit.*, p. 31.

narrativas, mostrar como essa mesma cidade, em seus acontecimentos mais cotidianos, ainda funcionava de acordo com mecanismos antigos — próprios da implantação do sistema colonial português no Brasil — e ainda bastante corriqueiros.

Na década de 1920, São Paulo era uma cidade de dimensões modestas, mas de grande relevância econômica para o país; uma cidade que concentrava, nas ruas e em novas formas de sociabilidade, os reflexos decorrentes da mudança do sistema de produção agrário para o modo de produção industrial; uma cidade de população de origem variada, dominada por uma elite de ascensão portuguesa que aos poucos passara a dividir tanto o poder político como o econômico com os imigrantes italianos e seus descendentes; uma cidade em que negros e mulatos eram cidadãos livres, mas estavam submetidos a um sistema de trabalho que os mantinha em regime de servidão ou os empurrava a ocupações escusas; uma cidade que se renovava no plano urbanístico, com reformas promovidas pelo poder público, mas que sucumbia à lógica da especulação e do controle privados.

O recorte espacial dos contos, que à primeira vista circunscreve a ação narrativa aos bairros operários de São Paulo, aponta para um universo privilegiado para a constituição do projeto ficcional do autor, segundo o entendemos. Vimos que os bairros de população ítalo-paulistana, onde se desenrolam as narrativas do livro, não são espaços homogêneos, de convivência amena e de costumes pitorescos — como pode sugerir, a princípio, o tom humorístico de superfície e o modo de falar estrangeirado que aparecem de forma recorrente no texto —, mas lugar de forte instabilidade, violência e insatisfação social, decorrentes não apenas da nova configuração urbana da metrópole como também de forte desigualdade de classe. Ao surpreender os procedimentos construtivos da prosa de Alcântara Machado, em análises pormenorizadas de alguns contos de *BBBF* — especialmente de “Gaetaninho”, “Carmela”, “Lisetta”, “O monstro de rodas”, “Armazém Progresso de São Paulo” e “A sociedade” —, procuramos indicar que há correspondência entre o estilo turbulento do autor e a matéria histórica da época. No livro, o leitor é colocado de chofre no seio da ação narrativa, com progressão acelerada de acontecimentos, profusão de personagens, mudanças abruptas de pontos de vista e alternâncias entre evento particular e quadro geral. O estilo do autor acompanha e define a instabilidade desse universo que se configura em progresso — à medida que avançam as narrativas — por meio de frases curtas e nominais ligadas em coordenação; pela pontuação rarefeita; pela repetição de palavras e por assonâncias que denotam oralidade e coloquialidade; pela oscilação, estabelecida entre narrador e protagonistas, de proximidade afetiva e distanciamento objetivador.

A leitura detida de “Gaetaninho” nos mostrou como a circunscrição espacial das narrativas do livro não é tão restrita como sugere o título do volume e que o tema central desse conto é justamente o do trânsito entre diferentes espaços da cidade, cuja problemática subjacente é aquela da mobilidade socioeconômica. É no bairro da “ralé” — o Brás, ambiente de grande presença ítalo-paulista —, no entanto, que se desenrola o conflito central da narrativa, aquele do desejo de ascensão social, protagonizado pelo menino Gaetaninho. O garoto de família operária tem um sonho: percorrer a cidade de carro, deixando o bairro onde mora. O sonho do menino é de realização difícil, diz o narrador, pois para a “ralé” só era possível passear de carro em dia de casamento ou de enterro. Nesse bairro pobre onde um menino tem um sonho, portanto, conjugam-se extravagância e perda, desejo e frustração, casamento e morte, realização e tragédia. Apesar de o ambiente cotidiano descrito pelo conto ser marcado pela presença de imigrantes italianos e seus descendentes, o conflito central da narrativa é menos étnico que de classe. Algo parecido ocorre em “Carmela”, conto em que a protagonista, uma trabalhadora “italianinha”, é cortejada por um galanteador brasileiro, provavelmente de ascendência

portuguesa. O aspecto crucial do flerte é que o namoro se estabelece dentro de um veículo de luxo: o namorado convida a garota para dar um voltinha de automóvel pela cidade. Como no primeiro conto do livro, a fachada construída pela ficção é constituída tanto do colorido de comédia de costumes urbanos como do convívio contrastante das etnias que compõem a população da cidade, com destaque para o universo dos descendentes de italianos. O que move os protagonistas, porém, não são conflitos e aspirações determinados por motivos raciais, mas a sedução das promessas materiais e de ascensão social. Em “Lisetta”, o tema da desigualdade de classe recebe tradução concreta na imagem dos dois ursinhos: um de pelúcia, de propriedade da menina rica que a mãe conduz, no colo, ao “palacete estilo empreiteiro português”; outro de lata, presenteado pelo irmão operário à menina “italianinha” pobre. Em “Gaetaninho”, a roupinha marinheira e o gorriño do “Encouraçado São Paulo” que o meino ostenta tanto no *sonho* como no *caixão* materializam a contradição trágica das aspirações de integração social dos moradores pobres da cidade.

Apoiados nos ensaios de Sérgio Buarque de Holanda e de Roberto Schwarz vimos também como, nos contos do livro, vigoram acima da lei o regime do mando, as relações de arbítrio e a contaminação de interesses entre público e privado. Procuramos mostrar como isso se apresenta em algumas das narrativas, especialmente em “O monstro de rodas”, “Armazém Progresso de São Paulo” e “A sociedade”. No primeiro desses contos, o mulato Tibúrcio comenta que quem “manda” em São Paulo é “filho de rico”. Aliás, diz o mesmo personagem, o faz assim como fazia a Light, empresa de capital anglo-canadense que à época controlava os serviços de transporte, gás, telefonia e iluminação na cidade. Os dois outros contos, “Armazém Progresso de São Paulo” e “A sociedade”, também dão notícia dos meios informais e escusos que ditam a expansão econômica e urbana da metrópole — e os dois títulos traduzem bem a ironia do autor. No primeiro, o armazém de Natale Pienotto, localizado no Bexiga, prospera graças a um bem-sucedido golpe de especulação financeira, arquitetado entre o dono do estabelecimento e um representante do Estado — confusão e promiscuidade entre instâncias pública e privada que movem o progresso de São Paulo, contrariando os pressupostos do “Artigo de Fundo”, que celebrava o esforço laborioso dos descendentes de italianos.

“A sociedade” opõe duas famílias ricas — uma de ascendência portuguesa, outra de italianos estabelecidos na Barra Funda — que acabam por se associar nos negócios e no matrimônio dos filhos. A ambigüidade do título comporta tanto o negócio firmado entre empresário de origem italiana e proprietário de ascendência portuguesa — negociata com prejuízo evidente para os operários —, como a nova configuração social da cidade e do país, em que descendentes de italianos e brasileiros de ascendência portuguesa se consorciam sob os interesses do capital, com persistência da lógica de exploração dos trabalhadores e de submissão de negros e mulatos. A passagem que destacamos na leitura minuciosa — aquela que associa, durante o fechamento do negócio, italiano identificado ao conceito de capital, posição desajeitada da elite decaída e negra servil mas ornada de broche — promove alegoria de um país de nova configuração socioeconômica, onde subsistem, porém, mazelas da herança escravista. “A sociedade”, aliás, é o conto em que o humor de caráter demolidor de Alcântara Machado verifica-se com mais nitidez. Nele, todos os personagens estão submetidos à galhofa arrasadora: empresário italiano soberbo e ignorante, proprietário brasileiro falido e desconcertado — ambos, *Cavaliere Ufficiale* e conselheiro, sem abrir mão de seus títulos empolados — e negros servis e alheados.

Assim, entendemos que *Brás*, *Bexiga* e *Barra Funda* institui um dispositivo ficcional marcado por forte ironia, em que o ponto de vista do autor, a princípio recuado, revela-se, ao contrário, bastante pronunciado em seu caráter dissimulado e demolidor. As narrativas são informadas por uma situação

violenta de competitividade e incongruência, mas desfazem a impressão de marca de classe graças às idas e vindas incessantes da narrativa, às mudanças de perspectivas e ao tom rebaixado — centrado no universo infantil ou na crônica de costumes — que os contos trazem a primeiro plano. O livro configura uma cidade moderna de fachada, em que a urbanização, a industrialização e novas formas de convívio repõem lógicas de funcionamento de uma sociedade de formação colonial em que o arbítrio, o mando e o favor ditam as relações de convívio entre classes sociais distintas, situação representada na ficção do autor de forma deslocada, já que investida do colorido de acontecimentos de crônica urbana e de uma nova conformação étnica. Nesse sentido, o destaque conferido no “Artigo de Fundo” à nova configuração racial da sociedade resulta, de um lado, despropositado, se entendido literalmente, pois seria, assim, informado por teorias suspeitas, como o determinismo e o darwinismo social, e, portanto, ideologicamente comprometido com a manutenção das forças discriminadoras e exploratórias; de outro lado, a ênfase conferida ao caráter racial da população de São Paulo na época resulta disparatada se assumirmos postura prevenida em relação ao que é expresso no prefácio em tom laudatório e grandiloquente — e, portanto, formulado em desnível com a prosa seca e lacerante dos contos — o que parece conferir ao prefácio teor paródico, acentuando o caráter de crítica zombeteira que o livro dispensa às transformações de fachada pelas quais passava a cidade.

Em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, portanto, António de Alcântara Machado compõe um painel social violento e complexo, em que o retrato da cidade de São Paulo da década de vinte é filtrado pela ótica de um humor gelado, caracterizando uma visão demolidora não apenas da metrópole de fachada, mas também do funcionamento da sociedade brasileira. Nos contos do autor, a cidade atravessa um processo de modernização e reconfiguração urbanística, que assimila parcialmente a presença estrangeira e, no mesmo compasso, renova os mecanismos sociais instituídos pela estrutura patriarcal e de “idéias fora do lugar” do país. Os descendentes de italianos são os novos donos do poder econômico e político, mas segundo lógica bem brasileira da corrupção e do favorecimento. As notícias da São Paulo da década de 1920 são velhas conhecidas, expressão de uma estrutura arcaica recoberta de fachada moderna, que parece renovar a dinâmica social da cidade mas que reordena essa mesma sociedade de forma a acomodar feição inovadora e antigos mecanismos de espoliação e manutenção da ordem.

Ao avançarmos nossa leitura em algumas décadas pudemos identificar as conseqüências do processo social em curso nos primeiros anos do século, mas deparamos com uma obra literária de caráter bastante distinto daquela de Alcântara Machado, apesar das afinidades temáticas verificáveis entre ambos os autores. Se nos anos vinte o escritor modernista assumia espírito escarnecedor em relação à nova/velha cidade que surgia — em contigüidade com a crítica de ironia e blague do Oswald de Andrade de *Pau-Brasil* —, no começo dos anos sessenta João Antônio assume postura inversa em relação ao tratamento literário que reserva ao seu universo temático. Se há na obra de Alcântara Machado uma visada negativa — revestida de distância e humor — em relação à matéria que a informa, na obra do autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, ao contrário, ocorre uma abordagem de positividade no que se refere à construção ficcional. Tendo como referência *A teoria do romance*, de Georg Lukács, pretendemos mostrar como no livro de João Antônio se vislumbra um sentido de formação na trajetória dos protagonistas — sinal de proximidade e afetividade na relação autor/matéria real que não se encontra no universo ficcional de Alcântara Machado, mas talvez se possa identificar na literatura de Mário de Andrade, em especial num livro como *Contos de Belazarte*, e na obra de Lima Barreto. Sem perder de vista as motivações pessoais de cada um dos escritores aqui estudados — provavelmente mais decisivas que as de estrato sociológico —, é possível compreender essa virada de inclinação também com vistas ao que ocorreu de forma ampla na

literatura e na cultura brasileira a partir dos anos trinta, com adensamento das preocupações relacionadas à realidade brasileira, enfrentada em seus problemas de modo crítico e artisticamente rico.²¹⁷

Digamos que a “fotografia” de João Antônio é como que um negativo da sociedade que se anunciava nos anos vinte. Aquilo que a sociedade das décadas de 40 e 50 marginalizou, porém, sua “pintura fotográfica”, transfigurada pelas luzes noturnas, traz para o centro. Opera-se assim, uma negatividade crítica em relação à sociedade da época e às conseqüências do desenvolvimentismo de caráter excludente, que promovia uma espécie de modernização marginalizadora. Vimos como a dialética da malandragem — oscilação entre ordem e desordem, que Antonio Candido surpreende como princípio estrutural do romance de Manuel Antonio de Almeida — continua a vigorar na São Paulo de meados do século XX. Diferentemente, porém, do que acontecia no Rio de Janeiro do começo do século XIX descrito nas *Memórias de um sargento de miúcas*, onde o mundo da subsistência e do trabalho praticamente não se coloca, na metrópole industrial da década de 1950 os universos do emprego e da vadiagem se batem em permanente tensão, o que também configura aquela mesma dialética, mas agora com feição particular. Nos contos da primeira parte do livro, os dois universos — de um lado, o do trabalho e dos costumes de bem como o casamento; de outro, o do ócio e da arte — permanecem num regime de dicotomia, oposição que, no entanto, é frágil e dilacerada pelo sentimento de culpa e moralidade dos protagonistas. Estes, já se afiguram como malandros, inseridos num mundo de ordem, mas propensos a se transferir para o pólo oposto, como denota o costume de chutar tampinhas e assobiar sambas de Noel Rosa, que um dos protagonistas define como aquilo que sabe fazer melhor, apesar de trabalhar com contabilidade.

Tentamos mostrar, apoiados na leitura de ensaios de Maria Rita Kehl, como a perda do pai é decisiva para o comportamento angustiado dos protagonistas dos contos iniciais. Sem a referência paterna, os rapazes percorrem as ruas da cidade em longas caminhadas a fim de, amparados no companheirismo do amigo ou do parceiro de jogo, encontrar novas práticas de vida que os libertem da opressão de mão única da sociedade instituída — mantendo-os na dialética que opõe, alternando-as, lei e liberdade. A busca dos personagens comunica-se com a do próprio escritor, cujo projeto literário nos parece ser o de uma comunhão na marginalidade. Se há uma procura não só do narrador de João Antônio, mas também do próprio escritor, essa não é outra senão a de, por meio da literatura, tecer uma rede de interlocução entre autor, personagens e leitor. E, assim, construir um lugar, antes inexistente, destinado ao encontro e à convivência de quem se sente ou fora de lugar ou sem lugar. Há na obra do autor a marca — às avessas — do desenvolvimentismo nacionalista da década de 1950 num projeto literário que parece prever a hipótese de superação das contradições do subdesenvolvimento e da opressão social na dialética da malandragem que enreda os personagens entre a ordem capitalista instituída, que eles recusam mas não afrontam, e a transgressão desse horizonte, justamente por meio da opção pela marginalidade.

Nos contos finais do livro, tentamos mostrar como os malandros jogadores de sinuca continuam se comportando segundo a dialética da ordem e da desordem, e que, assim, é possível distinguir ali duas malandragens, uma tipificada na figura do malandro tradicional, que no livro aparece encarnada principalmente no personagem Bacanaço — jogador de sinuca de camisas bem passadas, mão manicurada, dotado de uma “charla” particular —, e, outra, justamente aquela da dinâmica entre ordem e desordem

²¹⁷ A esse respeito ver Antonio Candido, “A revolução de 30 e a cultura”, in *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 2ª edição, São Paulo, 1989. O próprio João Antônio, como é notório, afirmou e reafirmou sua preocupação com temas essencialmente brasileiros. Ver “Corpo-a-corpo com a vida”, in *Malhação do Judas carioca*, op. cit., e as entrevistas já mencionadas “O leitor é um parceiro que eu vou procurar”, in *Malagueta, Perus e Bacanaço*, São Paulo, Ática, 1987, e “O leitor como parceiro”, in *Leão-de-chácara*, São Paulo, Cosac e Naify, 2002.

que, apesar de não se afigurar de forma explícita, permanece operando. Exemplos dessa última são a relação íntima do mesmo Bacanaço com a polícia e a imagem síntese da caixa de leite que o protagonista de “Meninão do caixote” utiliza para alcançar a mesa de sinuca. Em relação aos dois últimos contos do livro, estabelecemos também um parelo com *Desabrido* (1942), obra de Antônio Fraga em que a dialética da malandragem se faz presente em termos semelhantes — na comunicação entre beber leite/beber pinga — e que, assim como “Malagueta, Perus e Bacanaço”, possui estrutura circular. Essa característica confere à narrativa derradeira do livro de João Antônio um caráter de recorrência fabular, que contradiz o aspecto eminentemente realista da escrita do autor, e estabelece um moto-contínuo estrutural que se comunica com a própria razão de ser do tema do conto: o perde-e-ganha infinito da malandragem, que evidencia a fragilidade e o desamparo do mundo brutal dos seus personagens.

O projeto de comunhão na marginalidade que a obra do autor comporta ganha assim um caráter de emancipação mais simbólica que pragmática, já que evidencia a convivência de delírio fantasioso e dura realidade, sinuca própria do horizonte de sobrevivência na malandragem a que estão submetidos todos os personagens do livro. A marca de rancor²¹⁸ que assumiu o primeiro plano da ficção do autor em algumas de suas obras seguintes talvez venha, então, do sentimento de fracasso das dimensões concretas desse projeto. A larga influência que sua obra ainda exerce indica, porém, que a literatura de João Antônio pode ter encontrado ressonância a essas aspirações em outro plano, mais sutil, porém não menos importante: na memória, na arte e na literatura, que congrege tanto leitores quanto escritores que o sucedem.²¹⁹

O caráter utópico e, talvez, romântico da literatura de João Antônio nos parece, então, que assegure a permanência ao mundo ficcional construído pelo autor como ponto de fuga e fonte repleta de possibilidades latentes, ainda que a opinião e, infelizmente, a vida do escritor muitas vezes tenham assumido, como indica o rancor que aparece em texto do livro de 1986, tom de desalento.

Na literatura da década de 90, a obra de Fernando Bonassi ocupa posição de destaque e suscita, além de formulações literárias inusitadas, problemas que dizem respeito ao lugar do escritor na sociedade brasileira contemporânea.²²⁰ Desde o começo de sua trajetória literária o autor divide suas atividades entre a escrita de ficção, o trabalho como roteirista de cinema e TV e, mais recentemente, como dramaturgo, alternando momentos mais felizes, outros menos interessantes. A qualidade irregular de sua produção se manifesta mesmo no que diz respeito ao seu trabalho estritamente literário, ou seja, aquele de prosa de ficção publicado em livro. Romances como *Um céu de estrelas* (1991) e *Subúrbio* (1994), a novela *O céu e o fundo do mar* (1999) e o livro de minicontos *100 histórias colhidas na rua* (1996) são suas melhores obras até aqui, com destaque especial, nos parece, para os dois últimos.

Temáticas que se tornaram dominantes na literatura brasileira recente já figuravam na obra do autor desde os seus primeiros livros. Vimos como questões relacionadas à fratura social do país aparecem com recorrência nessa produção. *100 HCR*, particularmente, condensa algumas das principais preocupações do escritor relacionadas à circunstância e ao processo histórico nacionais e consolida alguns dos dispositivos literários que já se verificavam em obras anteriores, sobretudo nas melhores, acima citadas.

²¹⁸ João Antônio, *Abraçado ao meu rancor*, Rio de Janeiro, Guanabara, 1986. A edição mais recente é da Cosac e Naify, 2001.

²¹⁹ Para citar apenas um exemplo, João Antônio é uma das principais influências de Ferréz, maior expoente da autointitulada “literatura marginal” contemporânea. Vimos também como a obra do autor permanece despertando interesse não apenas de escritores, mas também de críticos, jornalistas e estudantes.

²²⁰ Para uma visão de conjunto da obra do autor ver também Manuel da Costa Pinto, *Folha Explica Literatura brasileira hoje*, São Paulo, Publifolha, 2004, pp. 139-141.

A ficção de Bonassi, colhida na rua, como indica o nome de seu livro aqui analisado, ecoa o cotidiano desesperançado e anônimo da São Paulo da última década do século XX. Nas suas micronarrativas, o narrador ora participa da ação, como personagem, ora se esconde e se distancia, como num texto jornalístico, ora se anula ou se traveste — a história de número 45 é um trecho de um parecer psiquiátrico e a de número 89 é a transcrição de uma notícia de jornal —, num procedimento que procura representar de forma abrangente a cidade e seus moradores, a cidade e suas falas múltiplas, a cidade e seus discursos fragmentados. Seus personagens são anônimos habitantes de uma cidade grande e impessoal demais para lhes acolher afetivamente e integrar como cidadãos: guardas noturnos, recepcionistas, entregadores de pizza, prostitutas, detentos, mendigos, serventes, porteiros. Suas referências concretas a lugares de São Paulo são esparsas e diversas: uma avenida na zona leste, Osasco, o cruzamento das avenidas República do Líbano e Juscelino Kubitschek, a avenida Nações Unidas, o cemitério da Vila Formosa, um “bairro dormitório”.

Procuramos definir, por meio da leitura cerrada de algumas narrativas de *100 HCR*, procedimentos de construção ficcional característicos do livro, que se comunicam com a situação histórica brasileira e da cidade de São Paulo na última década do século XX. A profusão de histórias que compõem a obra aqui analisada aponta para uma desagregação ampla: da apreensão da realidade, das relações pessoais e da própria conformação urbana na maior cidade do país, situação social e urbanística fragmentária que a multiplicidade de pontos de vista que orientam as narrativas procura abarcar. A questão também aparece *tematizada* no livro de Bonassi, como vimos, em narrativas que procuram definir como problemática a constituição de um ponto de vista unívoco e estável numa metrópole cindida entre centro e periferia; de dimensões colossais e tecido urbano esgarçado que privilegia automóveis e veículos sobre rodas; com índices de “violência epidêmica” e condições de moradia extremas tanto entre os ricos, encastelados em condomínio fechados e moradias dotadas de grande aparato de segurança privada, como entre os pobres, residentes em bairros dormitórios e áreas periféricas, vivendo num estado de insegurança, assombrados pelo risco iminente de perda, penúria e despejo. Ainda no plano temático, as relações interpessoais e de trabalho são pautadas por estranhamento, incomunicabilidade e exploração.

No plano formal, os textos do livro repondem a essa situação sobretudo de duas formas. A primeira, no tamanho reduzido das narrativas, que sugerem um registro instável de grande fragilidade e encenam situações-limite em que a violência, a miséria e a brutalidade das relações pessoais ganham contornos hiperbólicos, mas fragmentados, o que provoca distanciamento e pouca identificação com o relato, evitando uma possível fruição inocente da violência. A segunda característica formal proeminente nas narrativas do livro é a condição de afasia que acomete não apenas alguns dos personagens, mas também contamina a estrutura da maioria dos relatos, gerando narrativas que questionam a capacidade de conferir sentido organizado a uma circunstância histórica conturbada.

Vimos como essas características da ficção do autor estão em consonância com a literatura do período, como procuramos indicar por meio da leitura de ensaios de Flora Sussekind sobre a literatura dos anos noventa e Antonio Candido sobre a produção literária da década de 70. O livro aqui analisado define ainda uma série de procedimentos literários que permitem iluminar o percurso global do autor, em que se destacam relações com o universo das chamadas literaturas “marginal” e “prisional” do final do século passado e começo desta. Ao mesmo tempo, a obra de Bonassi assume feições bastante particulares, que tentamos esboçar. Nos momentos mais interessantes, ganham relevo as correspondências entre situação histórica e comportamento individual, como também a tensão entre os registros factual e ficcional.

Discutimos ainda a relação de permeabilidade que a obra do autor mantém com o real, em dois planos: do ponto de vista estritamente literário, mas também na esfera do mercado da cultura de massas, com implicações difíceis de avaliar. De um modo geral, a literatura do autor enfrenta o impasse dessa permeabilidade com vigor, salvo em situações que tentamos indicar. Como a decisão do escritor em viver do próprio trabalho faz com que sua obra adquira dimensões colossais e dispersas, que dificultam uma visão totalizadora, procuramos sugerir algumas das realizações que nos parecem fortes e outras que permanecem no terreno da indefinição. Como se trata de autor com obra em curso, são questões que permanecem em aberto e, portanto, candentes.

Para retomar, então, um possível fio que ligue os três autores aqui estudados, digamos que a posição de um autor como Fernando Bonassi na esfera do sistema literário nacional talvez aponte para a permanência do conceito da malandragem na história brasileira recente. A relação do autor com os universos do crime e da cultura instituída não recolocaria questões de ordem e desordem que correspondem ao conceito de Antonio Candido para o funcionamento da sociedade brasileira? As observações de Bonassi sobre o trabalho desenvolvido no Carandiru indicam proximidade com o que tentamos sugerir. Ao descrever sua oficina literária na Casa de Detenção, hoje desativada, o autor observa:

São doze detentos, homicidas, assaltantes, traficantes. Tem funcionado. Eu mostro textos meus, a gente discute os deles. [...] Mas não acho que eles são revolucionários. A vida carcerária se degradou tanto que eu não consigo imaginar nada pior do que estar preso. A malandragem é um estilo de vida, não é só uma consequência social. Ser ladrão é uma profissão. Você chamar alguém de ladrão no Carandiru não é necessariamente um demérito. Ao contrário.²²¹

A profissionalização do crime e a normatização da malandragem — entendida aqui como modo de vida do “tipo” malandro — talvez indiquem uma virada histórica, sugerida aliás em texto recente de João Cezar de Castro Rocha:

[...] nas últimas décadas, uma sensação crescente de desconforto e de insegurança se tornou parte do dia-a-dia nas grandes cidades brasileiras. Condomínios fechados e carros particulares blindados expressam a reação dos mais privilegiados à realidade dos seqüestros-relâmpago; da neofavela como entreposto do tráfico internacional de drogas; dos comandos do crime organizado aterrizando bairros de classe média como fazem há décadas nas áreas da periferia. O repertório é variado, pois não deve ser à toa que criminalidade rima com criatividade. Já os órgãos de segurança pública não conhecem rima e muito menos soluções para o problema. Em alguma medida, a chave reside na elaboração de um novo modelo de estudo. Afinal, a análise crítica somente estará à altura da produção cultural contemporânea mediante a criação de formas de abordagem inovadoras. Nesse sentido, as discussões sobre o filme *Cidade de Deus* com base na oposição entre “estética” e “cosmética” da fome pouco contribuem para o entendimento do panorama contemporâneo, pois terminam reduzindo sua novidade a modelos teóricos das décadas de 1960 e 1970. Pelo contrário, proponho outra estratégia com a formulação do conceito de dialética da marginalidade, como forma de descrever a superação parcial, no âmbito da sociedade, da dialética da malandragem.²²²

Para Castro Rocha, autores como Paulo Lins e Ferréz são expoentes de uma produção artística

²²¹ Entrevista concedida a Bruno Zeni, in revista *Cult*, nº 31, p. 4-11, Lemos Editorial, fevereiro 2000.

²²² João Cezar de Castro Rocha, “Dialética da marginalidade”, in *Folha de S. Paulo*, caderno *Mais!*, 29/02/2004, pp. 4-8.

que opera segundo o que ele chama de dialética da marginalidade, promovendo uma “radiografia da desigualdade”. O ensaísta entende que é necessário esse novo modelo de abordagem, dada a “superação parcial” do conceito de Antonio Canido para lidar com o panorama social e artístico brasileiro atual, já que na opinião de Castro Rocha a absorção dos pobres ao pólo positivo da sociedade tornou-se “improvável”:

[...] a dialética da marginalidade passou a supor uma explicitação maior das contradições, iniciada por Paulo Lins. Mas não apenas das contradições da dialética da malandragem, mas do próprio sistema social brasileiro, que funciona como uma perversa máquina de exclusão, sob a aparência da falsa promessa de harmonia, na improvável “absorção no pólo convencionalmente positivo” dos moradores das favelas e das periferias.

A discussão é boa e acalorada, permanece em aberto e aguarda outras oportunidades de desdobramento. As relações de trânsito entre criminalidade e instituições culturais no Brasil contemporâneo, porém, talvez apontem para uma subsistência da malandragem, em nova modalidade. O fato de editoras tradicionais e de grande porte, como a Companhia das Letras, publicarem autores “marginais”, como Luiz Alberto Mendes, é algo que se restringe à lógica do mercado ou pode ser entendido enquanto contato dos pólos da ordem e da desordem, com possibilidade de alternância entre as partes? Ao contrário, as produções ligadas à literaturas “marginal” e “prisional” seriam mesmo moda literária da estação, rótulos passageiros para produtos editoriais de vida curta? Novas perguntas num país que ainda tem inúmeras questões sem resposta.

Na São Paulo contemporânea — metrópole cindida entre centro e periferia, onde se opõem a cidade formal e a cidade ilegal, como sugere Ermínia Maricato²²³ —, o trânsito entre os dois universos adquire forte carga transgressora e desafiante à situação de *apartheid* social que vivemos. Para que o diálogo estabelecido entre centro e periferia, porém, adquira permanência e assegure condições de troca não-mercantil é necessário que se encontrem formas de convívio e de criação coletiva que não se restrinjam a exigências de mercado e de momento. O rap enfrenta impasse similar: é uma produção simbólica de forte identificação com o crime, mas almeja integração ao mercado e ao sistema fonográfico brasileiro, numa relação tensa que a postura de um grupo como os Racionais MC’s traduz bem.

Questão análoga que permanece em aberto é a das relações entre violência e produção literária no Brasil da segunda metade do século XX, especialmente no que se refere ao tratamento da tortura e do arbítrio. O período da ditadura e os anos da redemocratização permanecem um campo vasto para a exploração da literatura e da crítica. Nesse sentido, um romance como *O céu e o fundo do mar*, de Bonassi, nos parece das realizações mais felizes da literatura brasileira recente, ao tentar tocar nas feridas e nos traumas de nosso terror indizível por meio de uma narrativa lacunar, que se constrói sobre a dialética da memória e do esquecimento, do depoimento e do silêncio, da fala e do segredo, tensões que se impõem para uma obra de ficção sobre o período do regime militar que se queira ao mesmo tempo ética, fiel e iluminadora.²²⁴

²²³ E. Maricato, “As idéias fora do lugar e o lugar fora das idéias”, in Otilia Arantes, Carlos Vainer e Emínia Maricato, *A cidade do pensamento único. Desmanchando consensos*, Petrópolis, Vozes, 2000, p. 165.

²²⁴ Cercamos temas afins em resenha recente sobre *O nome do bispo*, de Zulmira Ribeiro Tavares, num ensaio sobre o rap e em palestra sobre a ficção urbana em São Paulo da década de 60 para cá. Ver Bruno Zeni, “História e fantasmagoria no século XX paulista”, in revista *Novos Estudos Cebrap*, n° 69, julho/2004, pp. 187-192; “O negro drama do rap”, in *Revista Estudos Avançados*, n° 50, jan-abr/2004, pp. 225-241, e “3 x 4 de São Paulo: Três autores consagrados (e alguns novíssimos) para quatro décadas de ficção realista na cidade”, palestra proferida no Instituto Itaú Cultural, em 13/02/2004; texto inédito, no prelo.

Além de questões como essas, que não são de todo novas na cultura brasileira, como tentamos mostrar nas leituras dos livros de Alcântara Machado e de João Antônio, outras características unem nossos três autores em estudo, duas delas intimamente ligadas: a opção pela prosa curta e o relacionamento ora de adesão, ora de tensão com o jornalismo. As motivações pessoais de cada autor — dois deles, Alcântara Machado e João Antônio, mantiveram atividade profissional ligada ao jornalismo e outro, Bonassi, colabora regularmente com jornais e revistas —, são diversas, mas a relação entre ficção e registro permite entender a vocação documental de suas obras como o modo de enfrentar o desafio de dar forma à realidade de São Paulo em suas respectivas épocas, num impulso extensivo de mapear a cidade análogo ao da época de surgimento do romance no país.²²⁵

Essa característica se deve, segundo entendemos, à dinâmica social da cidade de São Paulo, cidade marcada, desde sua fundação como metrópole, pelo signo da transformação. Em função de um processo de formação social e democratização que ao longo de todo o século passado não se cumpriu plenamente, os escritores parecem sentir a necessidade, sempre renovada, de buscar procedimentos de grande teor comunicativo a fim de, como diz Candido a respeito das conquistas modernistas, retirar a literatura de seu domínio de classe.²²⁶ A opção dos escritores aqui estudados pelo realismo ancorado na situação histórica mais imediata e urgente pode então ser compreendida por esse desejo, nunca satisfeito, de autoconhecimento: da cidade e de si mesmos enquanto integrantes de uma sociedade em desagregação.

Uma observação de Roberto Schwarz no final dos anos noventa, a propósito da atualidade da *Formação da literatura brasileira*, talvez confirme a sintonia entre a opção pelo enfoque realista e a situação de desorganização e esgarçamento dos parâmetros literários do país.

No momento, o sistema literário nacional parece um repositório de forças em desagregação. Não digo isso com saudosismo, mas em espírito realista. O sistema passa a funcionar, ou pode funcionar, como algo real e construtivo na medida em que é um dos espaços onde podemos sentir o que está se decompondo. A contemplação da perda de uma força civilizatória não deixa de ser civilizatória a seu modo. Durante muito tempo tendemos a ver a inorganicidade, e a hipótese de sua superação, como um destino particular do Brasil. Agora ela e o naufrágio da hipótese superadora aparecem como o destino da maior parte da humanidade contemporânea, não sendo, nesse sentido, uma experiência secundária.²²⁷

De modo geral, os três autores em estudo dividem projetos semelhantes, o de criar uma literatura estreitamente vinculada ao momento histórico de que fazem parte. Essa concepção do fazer literário revela também uma crença no poder de *conhecimento de mundo* de que a literatura é capaz. A escolha dos autores se pauta pela convicção da relação íntima entre literatura, história e vida social, e pela intuição de que a cidade de São Paulo, ainda que imersa numa crise de sociabilidade, permite formas diversas de atuação literária e política — e os recortes do nosso estudo apontam para um movimento crítico que aproxima as duas esferas. Ainda que a afinidade entre os três seja evidente, também cabe, nessas palavras finais, voltar a destacar diferenças de procedimento adotadas por cada um. Alcântara Machado faz uma ficção demolidora e distanciada em relação à matéria histórica da década de 1920. Na sua obra, por detrás da fachada de experimentalismo estético e modernização urbana é possível entrever

²²⁵ Nas palavras de Antonio Candido, no momento em que se constitui “o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país”. A. Candido, *Formação da literatura brasileira*. 2º volume, p. 99-100, 7ª edição, Itatiaia, 1993.

²²⁶ A. Candido, “A literatura na evolução de uma comunidade”, in *Literatura e sociedade*, T.A. Queiroz Editor, 8ª edição, São Paulo, 2000.

²²⁷ Roberto Schwarz, “Os sete fôlegos de um livro”, in *Seqüências brasileiras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 58.

antigas engrenagens sociais brasileiras. João Antônio é um autor que, em sintonia de proximidade com o mundo de seus personagens, engendra uma obra que congrega tanto malandros como homens comuns num universo de sinais trocados, expressão de uma utopia capaz de figurar e transcender a sinuca da sobrevivência. Fernando Bonassi é autor de uma obra de difícil enquadramento. Sua ficção empreende uma poética da fragilidade e do instável, em que a própria possibilidade de constituição articulada do discurso é colocada em questão. A afasia e a incomunicabilidade traduzem as intempéries sociais de um país saído de um período escuro de sua história, marcado por traumas e conflitos de complexa assimilação.

Ainda antes do fim, voltemos a uma definição de Antonio Candido que esteve no norte de nossas preocupações durante a elaboração deste trabalho. Segundo o professor, na relação de interações que se estabelecem entre produção simbólica e convívio social “percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas”.³⁷ Assim, com atenção voltada para ambas, a literatura e a sociedade de São Paulo, esperamos que a contribuição deste trabalho tenha sido a de responder algumas questões que se colocam historicamente sobre a relação da metrópole com a ficção nela produzida; e também a de levantar novas questões sobre o mesmo assunto que, por sua vez, possam tornar a vida na cidade algo mais prazeroso e desafiador.

Bibliografia

a) obras dos autores em análise

- ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*, 7ª edição, Rio de Janeiro, Record, 1980.
- _____ *Dedo-duro*, São Paulo, Cosac e Naify, 2003.
- _____ *Leão de chácara*, São Paulo, Cosac e Naify, 2002.
- _____ *Ô, Copacabana!*, São Paulo, Cosac e Naify, 2001.
- _____ *Os melhores contos*, São Paulo, Global, 2ª edição, 1997.
- _____ *Abraçado ao meu rancor*, Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- _____ “Para mim o leitor é um parceiro que eu vou procurar”, in *Malagueta, Perus e Bacanaço*, São Paulo, Ática, 1987.
- BONASSI, Fernando. *100 histórias colhidas na rua*, S. Paulo, Scritta, 1996.
- _____ *Prova contrária*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2003.
- _____ *Passaporte*, São Paulo, Cosac e Naify, 2001.
- _____ *O céu e o fundo do mar*, São Paulo, Geração Editorial, 1999.
- _____ *100 coisas*, São Paulo, Angra, 1998.
- _____ *Subúrbio*, São Paulo, Scritta, 1994.
- _____ *Crimes conjugais*, São Paulo, Scritta, 1994.
- _____ *Um céu de estrelas*, S. Paulo, Siciliano, 1991.
- MACHADO, Antônio 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.

b) obras literárias e críticas

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*, tradução de Jorge de Almeida, São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- AGUIAR, Flávio. “Evocação de João Antônio ou do purgatório ao inferno”, in revista *Remate de Males* n° 19, Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp, 1999.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de Almeida. *Memórias de um sargento de milícias*, 6ª edição, São Paulo, Ática, 1989.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*, edição crítica de Diléa Zanotto Manfio, Belo Horizonte, Vila Rica, 1993.
- _____ *Macunaíma — O herói sem nenhum caráter*, 26ª edição, Belo Horizonte, Vila Rica Edições Reunidas, 1990.
- _____ *Contos de Belazarte*, 8ª edição, Belo Horizonte, Vila Rica, 1992.
- _____ *Amar, verbo intransitivo*, 16ª edição, Belo Horizonte, Vila Rica, s/d.
- _____ “O movimento modernista”, in *Aspectos da literatura brasileira*, 5ª edição, Livraria Martins Editora, 1974.
- _____ “Do cabotinismo”, in *O empalhador de passarinho*, São Paulo, Martins, 1963.
- ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*, 5ª edição, São Paulo, Globo, 2000.
- _____ *Memórias sentimentais de João Miramar*, 7ª edição, São Paulo, editora Globo, 1995.
- ANTUNES, Benedito. *Juó Bananére: As cartas d’Abax’o Piques*, São Paulo, Editora Fundação da Unesp, 1998.
- ARÊAS, Vilma. *Trouxa frouxa*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- _____ “Chorinhos de um retratista (improviso)”, in *Remate de Males*, n° 19, Campinas, Unicamp, 1999.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1980.
- BARBOSA, João Alexandre. “*Malagueta, Perus e Bacanaço*”, in *Opus 60 – Ensaios de crítica*, São Paulo, Duas Cidades, 1980.
- BARRETO, Lima. *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, Garnier, 1989.
- _____ *Contos Reunidos*, Garnier, 1990.
- BARTHES, Roland. “O efeito de real”, in *Literatua e realidade (que é o realismo)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do Mal*, trad. de Ivan Junqueira, 3ª edição, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s/d.
- _____ *O Spleen de Paris. Pequenos poemas em prosa*, trad. de Leda Tenório da Motta, Rio de Janeiro, Imago, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas vols. I e III*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*, 35ª ed., S.Paulo, Cultrix, 1994.
- _____. "Moderno e modernista na literatura brasileira", in *Céu, inferno. Ensaio de crítica literária e ideológica*, São Paulo, Ática, 1988.
- _____. "Um boêmio entre duas cidades", in *Abraçado ao meu rancor*, Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*, São Paulo, Global, 2001.
- CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo de, e PIGANTARI, Decio. *Teoria da poesia concreta*, São Paulo, Brasiliense, 1987 (1ª edição: 1965).
- CANDIDO, Antonio, *Literatura e sociedade*, São Paulo, T. A. Queiroz Editor, 8ª edição, 2002.
- _____. *O discurso e a cidade*, São Paulo, Ed. Duas Cidades, 2ª edição, 1998.
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*, Ática, 2ª edição, São Paulo, 1989.
- _____. *Formação da literatura brasileira*, 7ª edição, Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Itatiaia, 1975.
- _____. "Na noite enxovalhada", in *Revista Remate de Males* nº 19, Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp, 1999.
- CELAN, Paul. *Cristal*, trad. de Claudia Cavalcanti, São Paulo, Iluminuras, 1999.
- DU RAP, André e ZENI, Bruno. *Sobrevivente André du Rap (Do Massacre do Carandiru)*, São Paulo, Labortexto Editorial, 2002.
- DURIGAN, Jesus Antonio. "João Antônio e a ciranda da malandragem", in Roberto Schwarz (org.), *Os pobres na literatura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983
- FACIOLI, Valentim. "Mário de Andrade e a cidade de São Paulo: Aspectos", in *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, nº 50.
- FERRÉZ, *Capão pecado*, São Paulo, Labortexto Editorial, 2000.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*, São Paulo, Abril Cultural, 1971.
- FLOREAL, Sylvio. *Ronda da meia-noite*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2002.
- FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- FRAGA, Antônio. *Desabrigo e outros trechos*, 4ª edição, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1999.
- GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*, 3ª edição, Porto Alegre, Mercado Aberto/EDUFSCar, 1994.
- GRIECO, Agripino. *Em memória de Antônio de Alcântara Machado*, São Paulo, Elvino Pocai, 1936.
- HOHLFELDT, Antônio. "Pra lá de bagdá", in João Antônio, *Os melhores contos*, São Paulo, Global, 2ª edição, 1997.
- HOSSNE, Andrea Saad. *A angústia da forma. Lima Barreto, romancista*, tese de doutorado apresentada ao DTLCC da FFLCH-USP, 1999.
- _____. "À margem: Notas sobre *Desabrigo*, de Antônio Fraga", in revista *Literatura e Sociedade*, nº 6, São Paulo, FFLCH-USP, 2001-2002.
- _____. "Intimidade e sordidez", in revista *Rodapé* nº 1, Nankin Editorial, novembro 2001.
- LAFETÁ, João Luiz, *1930: A crítica e o modernismo*, 2ª edição, São Paulo, Ed.34/Duas Cidades, 2000.
- _____. *Figuração da intimidade*, São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- _____. "Representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*", in *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, nº 51.
- 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.
- LIMA, Luiz Costa, *Lira e antilira*, 2ª edição revista, Rio de Janeiro, Top Books, 1995.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- LÚKACS, Georg. *Teoria do romance*, trad. de José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo, Ed. 34/Duas Cidades, 2000.
- _____. "Alegoria 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.
- MARTINS, Luís. *João do Rio, uma antologia*, Sabiá, Rio de Janeiro, 1971.
- MENDES, Luiz Alberto. *Memórias de um sobrevivente*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- MIYAKE, Ricardo. *Cidade, malandros e Capital: uma leitura dos contos de Malagueta, Perus e Bacanaço*, Tese de Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2004.
- OLIVEIRA, Nelson (org.). *Geração 90. Manuscritos de computador*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2001.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*, Edusp, São Paulo, 1993.

- PESSANHA, Juliano Garcia. “Província da escritura”, in revista *Cult*, nº 48, julho de 2001.
- PIGNATARI, Decio. “Sabiá sem palmeiras”, in *Brás, Bexiga e Barra Funda*, São Paulo, Imago, 1997.
- PINTO, Manuel da Costa. *Folha Explica Literatura brasileira hoje*, São Paulo, Publifolha, 2004.
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*, trad. Oscar Mendes, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997.
- PRADO, Antonio Arnoni. “Lima Barreto, personagem de João Antônio”, in Revista *Remate de Males* nº 19, Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp, 1999.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*, org. de Raul Antelo, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Um dândi na Cafelândia*, org. de Nelson Schapochnik, São Paulo, Boitempo Editorial, 2004
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*, São Paulo, Perspectiva, 3ª edição, 1976.
- ROCHA, João Cezar de Castro, “Dialética da marginalidade”, in *Folha de S. Paulo*, caderno Mais!, 29/02/2004,
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo. Machado de Assis*, Duas Cidades/Ed. 34, 4ª 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.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio e NESTROVSKI, Arthur (orgs.). *Catástrofe e representação*, São Paulo, Escuta, 2000.
- SUSSEKIND, Flora. “Escalas e ventríloquos”, in *Folha de S. Paulo*, caderno Mais!, 23/07/2000.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O nome do bispo*, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- ZENI, Bruno. “História e fantasmagoria no século XX paulista”, in revista *Novos Estudos Cebrap*, nº 69, julho/2004.
- _____. “O negro drama do rap”, in *Revista Estudos Avançados*, nº 50, jan-abr/2004, pp. 225-241.
- _____. “3 x 4 de São Paulo: Três autores consagrados (e alguns novíssimos) para quatro décadas de ficção realista na cidade”, palestra proferida no Instituto Itaú Cultural, em 13/02/2004. No prelo.
- _____. “Alcântara Machado, inventor de São Paulo”, in revista *Cult* nº 47, São Paulo, Lemos Editorial, junho de 2001.

c) obras de interesse geral

- ALVIM, Zuleika M. F., *Brava gente! Os italianos em São Paulo*, Brasiliense, 1986.
- ARANTES, Otilia, VAINER, Carlos e MARICATO, Ermínia. *A cidade do pensamentos único*, 3ª edição, Petrópolis, Vozes, 2002.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura. São Paulo no meio século XX*. Bauru, Edusc, 2001.
- BOSI, Ecléa, *Memória e sociedade*, São Paulo, 9ª edição, Companhia das Letras, 2001.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros. Crime, segregação e cidadania em São Paulo*, São Paulo, Ed. 34, 2000.
- CANO, Wilson. *Raízes da concentração industrial em São Paulo*, Rio/São Paulo, Difel, 1977.
- CARELLI, Mario. *Carcamano e comendadores. Os italianos de São Paulo, da realidade à ficção, 1919-1930*. São Paulo, Ática, 1985.
- DEAN, Warren. *A industrialização de São Paulo*, Difusão Européia do Livro, 1971.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*, São Paulo, Contraponto, 2001.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro à sociedade de classes*, São Paulo, Dominus, 1965.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*, 40ª ed., Rio de Janeiro, Record, 2000.
- FRÚGOLI JR., Heitor, *Centralidade em São Paulo. Trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*, São Paulo, Edusp/Cortez, 2000.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria, nem patrão!, vida operária e cultura anarquista no Brasil*, São Paulo, Ed. Unesp, 2003.
- HARDMAN, F. Foot e LEONARDI, V. *História da indústria e do trabalho no Brasil: da origem aos anos vinte*, São Paulo, Global, 1982.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 26ª edição, 2000.
- KEHL, Maria Rita (org.). *Função fraterna*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000.
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*, 2ª edição, São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1969.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1999.
- MORSE, Richard. *Formação histórica de São Paulo*, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1970.
- PALLAMIN, Vera M. (org.). *Cidade e cultura. Esfera pública e transformação urbana*, São Paulo, Estação Liberdade, 2002.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio. “Polícia e consolidação democrática: o caso brasileiro”, in Paulo Sérgio Pinheiro (org.), *São Paulo sem medo: um diagnóstico da violência urbana*, Rio de Janeiro, Garamond, 1998.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

- ROLNIK, Raquel. *Folha Explica São Paulo*, coleção, São Paulo, Publifolha, 2001.
- SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada – Ensaio de fenomenologia ontológica*, Editora Vozes, Petrópolis, 1999.
- 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.
- TOLEDO, Roberto Pompeu de, *A capital da solidão — Uma história de São Paulo das origens a 1900*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2003.
- VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- WEIL, Simone. *O enraizamento*, Bauru, Edusc, 2001.