

Research Article

Materialidade das novas mídias incorporadas no modernismo literário: *Laranja-da-China* de Antônio de Alcântara Machado

Raquel Abi-Sâmara*
University of Macau

Received May, 2024; accepted October, 2024;
published online December, 2024

English: This article proposes to analyze how the new means of communication and transport at the beginning of the 20th century figure (and shape) the lively and intermedial prose of an important Portuguese-speaking modernist author, Antônio de Alcântara Machado (1901-1935). We are interested in verifying the role of *materiality* (Süssekind, 1987; Gumbrecht, 1985 and 1997) of these new media as a constitutive element of the articulations of meaning in Machado's prose and above all their effects on the transformation of the mentality, daily life and behavior of the characters of *Laranja-da-China* (1928), one of his books of short stories that is still not widely explored by critics and which has as its setting the environment of São Paulo in the 1920s, in full and accelerated pace of urban and cultural modernization.

Keywords: modernist prose, Alcântara Machado, intermediality, materiality

Resumo: Este artigo propõe analisar como os novos meios de comunicação e de transporte do início do século XX figuram (e configuram) a prosa vivaz e intermediária de um importante autor modernista de língua portuguesa, Antônio de Alcântara Machado (1901-1935). Interessa-nos verificar o papel da *materialidade* (Süssekind, 1987; Gumbrecht, 1985 e 1997) desses novos meios como elemento constitutivo das articulações de sentido na prosa de Machado e sobretudo os efeitos destes na transformação da mentalidade, da vida cotidiana e comportamental dos personagens de *Laranja-da-China* (1928), um de seus livros de contos ainda pouco explorado pela crítica e que tem como cenário o ambiente da São Paulo dos anos 1920, em pleno e acelerado ritmo de modernização urbana e cultural.

Palavras-chave: prosa modernista, Alcântara Machado, intermedialidade, materialidade

1 Introdução

No âmbito dos estudos sobre os movimentos de vanguardas em contextos não hegemônicos (Castro Rocha, 2017), o presente artigo analisa o papel da materialidade das novas mídias no modernismo literário, a exemplo da obra ficcional do escritor brasileiro Antônio de Alcântara Machado (1901-1935), com foco em seu livro *Laranja-da-China*, lançado em 1928, mesmo ano de lançamento do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade. A obra ficcional que Alcântara Machado publicou em vida apareceu ao longo de três anos consecutivos: as crônicas de viagem – ou o livro-filme – *Pathé-Baby*, de 1926, o livro-jornal *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de 1927, e, no ano seguinte, *Laranja-da-China*, composto por doze contos curtos que recriam,

*Corresponding author: Raquel Abi-Sâmara, E-mail: raquelabisamara@um.edu.mo

Copyright: © 2024 Author. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), allowing third parties to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material for any purpose, even commercially, provided the original work is properly cited and states its license.

de modo satírico, as mudanças de mentalidade e de hábitos vividas por personagens da década de 1920 na emergente metrópole de São Paulo.

O presente estudo será dividido em três partes: 1) apresentação do escritor Alcântara Machado e dos três livros que publicou em seu curto período de vida; 2) a materialidade das novas mídias – do gramofone ao cinema – nas inovações temáticas e estéticas da prosa ficcional brasileira do início do século XX, com bases no *Cinematógrafo de letras* (1987), de Flora Süssekind; 3) uma leitura detalhada de três elementos muito presentes no contos de *Laranja-da-China*, que contribuem para a apresentação da São Paulo dos anos 1920 como um *locus* ficcional privilegiado para se observar os efeitos daquele horizonte técnico em formação: o primeiro elemento refere-se a um exemplo da mídia impressa, a revista ilustrada Hollywood; o segundo elemento refere-se à mídia acústica – a música e os novos ritmos da época; e o terceiro diz respeito a um novo meio de locomoção, o automóvel.

2 Alcântara Machado e sua obra vanguardista

Apesar de ter vivido apenas 34 anos, o autor Antônio de Alcântara Machado contribuiu de modo significativo para a literatura modernista dos anos 1920, e curiosamente continua sendo pouco reconhecido pela crítica internacional. Alcântara Machado descende de uma das tradicionais e aristocráticas famílias fundadoras de São Paulo, tendo lá chegado no século XVI. Como disse o seu pai, José de Alcântara Machado de Oliveira, em seu discurso de posse como membro da Academia Brasileira de Letras, em 1933: “Paulista sou, há quatrocentos anos”. Sua família esteve sempre protagonizando a política e as letras, desde o Brasil-império. Alcântara, nas palavras de apresentação de Rubens Ricupero, é assim descrito:

bisneto de um presidente de cinco províncias do Império, neto e filho de professores da Faculdade de Direito; seu pai, (...), além de jurista, foi Senador Federal, constituinte, autor de *Vida e Morte do Bandeirante* (...). Antônio andou a meio caminho de reproduzir a carreira político-literária do pai (participou da Revolução de 1932, foi secretário da bancada paulista na Assembléia Constituinte e chegou a ser eleito Deputado pelo Partido Constitucionalista de São Paulo), só não o fazendo devido à morte prematura (...), em consequência de uma operação tardia de apendicite. (Ricupero, 1993, pp.145–146)

Alcântara, assim como o pai e o avô, também cursou a Faculdade de Direito de São Paulo, mas optou por seguir a carreira jornalística e literária. Trabalhou no Jornal do Comércio de São Paulo como cronista da coluna “Teatros e Música” (1923). A frequente leitura de notícias transmitidas por telégrafos na redação do jornal certamente influirá mais tarde na técnica desenvolvida por Alcântara em sua prosa ficcional, em sua linguagem objetivista, dinâmica e veloz. É importante acrescentar que Alcântara Machado participou ativamente da fundação, direção e redação de importantes revistas modernistas brasileiras, tais como a *Terra Roxa e Outras Terras* (1926), a *Revista de Antropofagia* (1928) e a *Revista Nova* (1931). A *Revista de Antropofagia* lançou um dos principais documentos do modernismo brasileiro em seu primeiro número: o “Manifesto Antropófago”, escrito por Oswald de Andrade. Foi dirigida por Alcântara Machado e Raul Bopp em sua primeira “dentição” (leia-se, edição), que durou de maio de 1928 a fevereiro de 1929.

Em 1925, Alcântara passa oito meses viajando pela Europa e lá escreve uma série de crônicas de viagem para o Jornal do Comércio. Ao voltar para o Brasil, o autor reúne e lança essas crônicas em seu primeiro livro, *Pathé-Baby* (1926), que teve o prefácio “Carta-Oceano” assinado por Oswald de Andrade¹. *Pathé-Baby*, cujo título é homônimo da marca do projetor

1 “Carta-Oceano”, datada de dezembro de 1925, simula uma carta em forma de telegrama (em linguagem

portátil criado por Charles Pathé em 1922, é um livro que trilha um caminho de estética cinematográfica inaugurado por Oswald em *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924). A prosa de Alcântara, desde este primeiro livro, apresenta notável ousadia formal e intermediária: *Pathé-Baby* pode ser definido como um livro-filme. Graficamente, é apresentado como um filme mudo. Na capa, a ilustração em estilo caricatural e *art deco* de Antônio Paim Vieira mostra uma tela de cinema simulando o início da projeção de um filme, com os seguintes créditos: Antônio de Alcântara Machado apresenta *Pathé-Baby*. Em primeiro plano, na ilustração, vê-se uma banda musical de acompanhamento da película: um quarteto composto por piano, violino, violoncelo e flauta. O índice do livro, similar a um programa de apresentação de filmes, com os mais diversificados tipos e tamanhos de fontes, apresenta as 23 cidades visitadas na Europa. Há uma ilustração para cada uma dessas cidades, sempre mostradas como se estivessem sendo projetadas na tela do cinema, e sempre acompanhadas por aquela mesma banda, que vai variando a sua performance ao longo do livro-filme: inicia-se como quarteto, nas primeiras cidades, depois passa a ser um terceto (mas com a pianista ainda presente, ao piano, em posição de repouso), e, nos contos finais, permanece apenas o violoncelista a tocar (Machado, 1982a).

A novidade da literatura de viagem em *Pathé-Baby*, além da linguagem extremamente despojada, rápida e cinematográfica, está no modo como representa a Europa, mostrando-a “gostosa e ridícula”, conforme definiu Oswald em sua “carta-oceano”. Não há somente belezas e outros atributos positivos da civilização para divertir o gosto eurocêntrico do público leitor e aristocrático do Brasil. Há também lama no Tejo, casas tristes e bolorentas; em Londres, a confusão do Picadilly Circus, a fumaça suja das fábricas, ruído, pó, berros; em Veneza, a velhinha do violino que desafina, a gôndola preta que caminha como uma assombração; em Nápoles, cheiro de podridão na Piazza del Mercato, mãos magras catando pedaços de pão e tocos de cigarro, a *Traviata* fanhosa (tarari-tarará-tarari) de um realejo torto etc. Esse modo de olhar para a Europa, não a enxergando como cultural e economicamente hegemônica se comparada ao Brasil, indica um modo avesso ou oblíquo de “cantar a terra” brasileira. Não por acaso, a página final de *Pathé-Baby* traz, sob o título de “Moralidade”, uma estrofe da “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, a mesma que está incorporada na letra do Hino Nacional Brasileiro.

No ano seguinte ao lançamento do *Pathé-Baby*, Alcântara Machado publica seu segundo livro, *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), em que o cenário escolhido não é mais a Europa, mas sim a cidade de São Paulo, especificamente, esses três bairros operários que dão título ao livro, habitados sobretudo por imigrantes italianos. A vida diária dos personagens ítalo-paulistas, o dialeto carcamano falado por eles e todas as questões envolvidas à integração dos estrangeiros em São Paulo também consistem, para Alcântara, em assuntos brasileiros que o entusiasma. Na perspectiva da intermedialidade, *Brás, Bexiga e Barra Funda* consiste numa espécie de livro-jornal. Vejamos como o autor o apresenta no primeiro capítulo, intitulado “Artigo de fundo”, simulando um editorial de jornal diário: “Este livro não nasceu livro: nasceu jornal. Estes contos não nasceram contos: nasceram notícias. E este prefácio portanto também não nasceu prefácio: nasceu artigo de fundo” (Machado, 2005, p.18). Grande parte dos contos foram inspirados em fatos daquela época noticiados nos jornais, tais como atropelamento por bonde e automóvel, um acontecimento que passou a ser frequente, e que foi ficcionalizado no conto “Gaetaninho”, e crimes contra mulheres, por exemplo, como o que aparece no conto “Amor e sangue”: enquanto esperam para fazer a barba no barbeiro, os personagens discutem

fragmentada e sem acentuações gráficas). Nessa carta, Oswald refere-se ao “cinema com cheiro que é Pathé-Baby”. E ainda escreve: “Por todo seu livro concordância amável realmente Europa gostosa ridícula”. (Machado, 1982a, pp.11-13).

o crime noticiado no jornal *Estado*, se “o moço tinha razão de matar a moça”, que aquilo não era “drama de amor cousa nenhuma (...) e sim banditismo indecente”. Embora as histórias de *Brás, Bexiga e Barra Funda* tenham como pano de fundo as notícias de jornal, a escrita não simula uma linguagem jornalística, pois é marcadamente feita de diálogos. Trata-se de uma tipologia textual híbrida, composta por anúncios, ruídos da rua, convites de casamento, comunicados militares e sobretudo por diálogos entre os personagens, que ocupam mais de 80 por cento do livro.

Em seu terceiro livro, *Laranja-da-China*, publicado em 1928, o cenário dos contos continua sendo São Paulo, mas não mais uma São Paulo restrita aos bairros ítalo-paulistas. Os contos, em sua maioria, acontecem no centro econômico daquela metrópole cosmopolita em formação, que traz ainda fortes marcas de uma moral conservadora. A cidade, com sua ruidosa movimentação de transportes urbanos e de circulação de notícias e publicidades, é repleta de contradições e assimetrias sociais. Suas personagens, uma galeria de tipos caricatos da classe média paulista, enfrentam a todo momento os desafios trazidos pela vida moderna, e muitas vezes esses desafios estão dentro de suas próprias famílias, nos novos hábitos e comportamentos trazidos para dentro de casa pela nova geração.

Nas ruas de São Paulo, que aparecem nos contos de *Laranja da-China*, é possível encontrar Robespierre, Washington, Platão, Elena, Cícero, Ulisses e outros cidadãos-protagonistas do mundo caricato de Alcântara Machado. São pessoas muito comuns, não raramente com problemas financeiros ou com alguns tiques nervosos, cujos nomes remetem a personagens históricos e mitológicos do mundo ocidental. Mas há também polacos, portugueses e estrangeiros de outros continentes do mundo circulando pelas estórias, muitas vezes já abasileirados, às vezes imersos em sincretismos religiosos, como por exemplo o japonês Kashamira, devoto e frequentador da dança de oferenda a São Gonçalo, docemente chamado pelos companheiros brasileiros de Seu Casimiro. Um passeio no Parque da Luz pode resultar num encontro apelativo com um fotógrafo espanhol especializado em tirar fotos de família, “tremidas e caras”, em dias de lazer. E se andarmos um pouco mais, acompanharemos as andanças de Ulisses, recém-chegado na capital, no fatídico momento em que tromba, na rua, com um jornaleiro italiano, que, irritado, acaba lhe estrangendo a comprar um jornal. Mais adiante, Ulisses pedirá informação a dois operários da Light, um mulato e um estoniano, que consertam os trilhos do bonde: “ – Onde fica a Penha?”.

O centro de São Paulo, com todas essas personagens, é uma espécie de síntese do mundo e do Brasil, e coincide com o umbigo de um mundo modernista, em gestação *per aemulationem*: um mundo em movimento de “deglutição” e simultânea rejeição de novos comportamentos e mentalidades, que é o foco de interesse deste artigo, influenciados pela variedade de povos e de diferentes gerações que o compõem e, sobretudo, pela forte influência das novas mídias.

Entendemos a obra *Laranja-da-China* como um livro que retrata as transformações nos estilos de vida e de mentalidade de sua galeria de personagens naquele espaço urbano, o que será mostrado por meio de exemplos dos contos e a partir do pressuposto de Hans Ulrich Gumbrecht, em “The body versus the printing press”, de que “cada novo *medium* transforma a mentalidade coletiva, imprimindo-se no relacionamento das pessoas com seus corpos, consciência e ações” (Gumbrecht, 1985, pp.212–213). Contudo, antes de analisarmos as transformações na mentalidade e comportamentos das personagens de *Laranja-da-China*, vamos examinar a interferência e a materialidade das novas mídias nas articulações de sentido da escrita literária brasileira desde fins dos anos 1880 à década de 1920, a fim de que possamos melhor contextualizar a prosa vanguardista de Alcântara Machado. E isso será feito a partir do estudo de Flora Süssekind em *Cinematógrafo de letras: Literatura, técnica e modernização no Brasil* (1987).

3 Novo horizonte técnico e literatura modernista brasileira

Em *Cinematógrafo de letras* (1987), Flora Süssekind examina, a partir de registros literários e não-literários, o novo horizonte técnico que irrompe no Brasil desde fins dos anos 1880 até a década de 1920, e seus efeitos nas transformações literárias daquele período. A ênfase que a autora dá à materialidade dos diálogos entre horizonte técnico e forma literária permite um entendimento mais substantivo da produção literária brasileira, não pautada em definições abstratas e conceituais de gêneros, tais como “os muitos neo (parnasianismo, regionalismo, classicismo, romantismo), pós (naturalismo) e pré (modernismo) com que se costuma etiquetá-la.” (Süssekind, 1987, p.18)

Os novos aparatos técnicos começam a ser tematizados na literatura da época, como mostra Süssekind em um de seus exemplos: o do gramofone quebrado e avariado no romance *Vida Ociosa* (1917) de Godofredo Rangel (1884-1951), um “objeto morto” num ambiente rural, com os sons sinistramente distorcidos, incorporando um aspecto terrível da técnica e da vida moderna e urbana. Pouco a pouco, esses novos meios e aparatos deixam de ser temas e passam a interferir diretamente nas técnicas dos escritores: “Não se trata mais de investigar apenas como a literatura *representa* a técnica, mas como, apropriando-se de procedimentos característicos à fotografia, ao cinema, ao cartaz, transforma-se a própria técnica literária”. (Süssekind, 1987, p.15). E daí a analogia que um autor como João do Rio (1881-1921) por exemplo faz de suas crônicas (extremamente visuais) com um “cinematógrafo de letras”, que é como ele define sua coletânea de crônicas reunidas no livro *Cinematógrafo*, de 1909:

A crônica evolui para a cinematografia. Era reflexão e comentário, o reverso desse sinistro animal de gênero indefinido a que chamam: o artigo de fundo. Passou a desenho e a caricatura. Ultimamente era fotografia retocada mas com vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematográfica – um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia –, mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos. (João do Rio, 1909 apud Süssekind, 1987, p.47)

Ao aproximar crônica com cinema, João do Rio aproxima também a figura do cronista com a do operador do cinematógrafo, destacando o esmaecimento e o papel secundário do narrador em meio a multiplicidade e fragmentação de acontecimentos da vida moderna em suas crônicas. Sobre um romance epistolar de João do Rio, comenta Süssekind: “não se trabalha mais com *um* narrador, mas com uma sucessão de relatos breves, assinados pelos mais diversos personagens –, ou uma preferência pelos *personagens-só-superfície* [grifo nosso]” (Süssekind, 1987, p.47). A relação de João do Rio com esse horizonte técnico é de *encantamento* e, conforme observa a autora, há um *desejo mimético* do autor ao entender a crônica como um gênero gêmeo da cinematografia, no entanto essa analogia é mais um desejo do que propriamente uma realização em sua linguagem literária.

As situações cotidianas nas crônicas de Pedro Kilkerry (1885-1917), por sua vez, publicadas na coluna “Kodaks” do *Jornal Moderno* da Bahia, em 1913, são descritas por meio de uma sucessão de *flashes* fotográficos. Os novos maquinismos observados nos *flashes* de Kilkerry (definidos por Süssekind como uma *mimesis crítica* que inclui o descaso por impressões pessoais e por ornamentações retóricas) são comparáveis, para a autora, às crônicas de viagem de Alcântara Machado em *Pathé-Baby* (1926), e também a certos trechos do *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade, ambos textos posteriores à Semana de Arte Moderna de 1922. No caso de *Pathé-Baby*, escrito quase duas décadas após as “Kodaks” de Kilkerry, trata-se de uma “descrição-em-instantâneos” bastante trabalhada tecnicamente, como Süssekind vai mostrar por meio do seguinte excerto de “A flama da saudade”, de *Pathé-Baby*:

Ruído. Pó. E gente. Muita gente. O soldado apita, levanta o seu bastão, e a circulação pára para que possam passar, tranquilamente, a ama e o seu carrinho. Duas costureirinhas que tagarelam. A família que vai bocejar nos bancos do Bois. Um maneta vendendo alfinetes. Gargalhadas de uma loura de olheiras verdes. A Kodak de um inglês. Um casal de namorados. Israelitas ostentando a roseta da Legião de Honra. Monóculos. Paris que passa. (Machado, 1982a, p.49)

Há em Alcântara Machado, como destaca Sússekind, preciosas sínteses, ainda mais enxutas dos que as dos instantâneos de Kylkerry, como a “Paris que passa”, no final do excerto: “Sínteses possíveis, em parte, porque o trabalho de alguns autores brasileiros dos anos 20 retomava, a seu modo, o confronto entre literatura e técnica que se configurava, ainda hesitante, em fins do século XIX. E teve na fotografia apenas um de seus novos interlocutores.” (Sússekind, 1997, p. 38-9) Vejamos o comentário da autora sobre as técnicas literárias mais elaboradas de Alcântara Machado e outros autores da década de 1920, como é que elas se diferenciam daquelas da década anterior:

Montagens e cortes passariam a invadir, de fato, a técnica literária com a prosa modernista. A ficção brasileira só “perdeu a sintaxe do coração e as calças” (como se lê, a certa altura, no *Serafim Ponte Grande*) em textos como *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924); o próprio *Serafim*, de Oswald de Andrade; *Macunaima* (1928), de Mário de Andrade.; e *Pathé Baby*, de Alcântara Machado. Aí sim se encontra uma literatura-de-corte, em sintonia com uma concepção também diversa do cinema, e pouco preocupada em *parecer* com as fitas, em *falar* de biógrafos e cinematógrafos. Uma literatura na qual, já incorporados os sustos, dialoga-se maliciosamente com as novas técnicas e formas de percepção. E que não cita a todo momento o cinema. Mas se apropria e redefine, via escrita, o que dele lhe interessa. (Sússekind, 1987, p.48).

As técnicas literárias usadas por Alcântara em *Pathé-Baby* são ainda mais apuradas e mais sintéticas em *Laranja-da-China*. No entanto, este estudo não vai se concentrar no aspecto formal da prosa de Alcântara, mas sim privilegiará nos contos de *Laranja-da-China*, como mencionado anteriormente, três elementos que aparecem com bastante frequência, trazendo visualidade e materialidade auditiva àquilo que Sússekind nomeia de “horizonte técnico” ou “paisagem segunda” naquele contexto modernista (Sússekind, 1987, pp.104-105), e também revelando as mudanças e adaptações dos comportamentos e da mentalidade das diferentes gerações da época aos novos ritmos urbanos. Antes de adentrarmos na análise desses elementos, porém, vejamos alguns *flashes* da recepção de *Laranja-da-China* no ambiente modernista brasileiro e os ecos musicais e poéticos presentes no título desse livro.

4 Por que o título *Laranja-da-China*?

“*Laranja-da-China* tem um jeito de catálogo brasileiro. É uma imitaçãozinha de tipologia nacional.” Com estas palavras jocosas, Alcântara Machado define o seu livro na primeira resenha sobre ele, escrita pelo próprio autor e publicada na *Revista de Antropofagia* (Ano 1, n.3, julho de 1928, p.4). Ao comparar *Laranja-da-China* a um “catálogo brasileiro”, a uma “imitaçãozinha de tipologia nacional”, Alcântara sugere o seu livro como uma imagem do país, que por sua vez está circunscrita ao centro de São Paulo. Simultaneamente, a nova paisagem midiática e estilos de vida que surgiam naquele cenário estavam sincronizados com todas as novidades produzidas na Europa e nos Estados Unidos. Nesse sentido, entendemos que a imagem do país criada no livro de Alcântara produz, simultaneamente, uma imagem do mundo moderno. O livro funciona também como uma espécie de catálogo ficcional das mudanças de mentalidade, de hábitos e de comportamentos observáveis naquele contexto.

O título – *Laranja-da-China* – que define o “catálogo brasileiro” de Alcântara evoca sensorialmente a imagem do mundo na forma esférica da laranja. Se há uma busca de catalogação e/ou definição da “tipologia nacional”, qual seria então o sentido de esse mundo-laranja brasileiro ser apresentado não como uma laranja do Brasil mas sim como uma laranja da China? Na realidade, há uma fruta no Brasil chamada de “laranja da china”, cujo nome científico é *citrus aurantium sinensis*, mas é uma fruta pouco conhecida, e não há evidências de que os contos de Alcântara apresentem relações com esse cítrico. Cecília de Lara, responsável pela edição do volume de comentários e notas à edição fac-similar de 1982 de *Laranja-da-China*, destaca que o leitor atual carece de um esclarecimento sobre o título do livro:

Expressão que não exigia explicação antes, hoje parece desprovida de sentido, além do literal. Para o crítico Andrade Muricy “o título diz tudo”. E explica, felizmente, a razão: “A paródia popular do Hino Nacional contém a onomatopeia ‘Laranja da China’ para indicar o movimento da imperativa anacruze-appogiata com o qual o Hino começa”, ou seja, a introdução do Hino Nacional era assim parodiada popularmente, numa imitação dos sons dos acordes iniciais. João Pacheco fala de “onomatopeia burlesca do Hino Nacional” ao se referir à expressão que já tinha aparecido em Mário de Andrade. (Lara, 1982b, p.17).

A ocorrência da expressão em Mário de Andrade aí mencionada refere-se ao poema “O domador”, publicado por Mário em 1922 em *Pauliceia desvairada*, livro que lança, por assim dizer, as bases estéticas do modernismo brasileiro em seu “Prefácio interessantíssimo”. A última estrofe do poema é a referida paródia dos acordes iniciais do hino nacional brasileiro. Seus versos encaixam-se com perfeição rítmica como letra de música na introdução instrumental do hino nacional do Brasil.

Adicionemos uma informação historiográfica referente ao hino do Brasil: no final do Primeiro Reinado do Brasil Império, quando o imperador Dom Pedro I abdicou do trono brasileiro, em 7 de abril de 1831, foi criado um hino comemorativo para a ocasião, conhecido como Hino ao 7 de Abril, com melodia do compositor Francisco Manuel da Silva (1795-1865) e letra de Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva, composta por um refrão e doze estrofes de explícito teor antilusitano e anti-Dom Pedro I. Conforme o historiador Simões Pereira (1995, p.22), o mesmo compositor criou, em 1841, uma nova versão da melodia para um outro hino, em ocasião da coroação de Dom Pedro II, intitulado “Hino da Coroação”, também com letra de Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva, que homenageava o novo imperador e mantinha o refrão do Hino ao 7 de Abril (“Da Pátria o grito / Eis se desata / Desde o Amazonas / Até o Prata”). Com o fim da monarquia no Brasil, marcado com a instauração da República, em 15 de novembro de 1889, abriu-se um concurso oficial para a escolha de um hino condizente com o novo regime republicano, “ao qual concorreram diversos compositores, ‘eruditos’ e ‘populares’”. (Pereira, 1995, p.29). O vencedor do concurso foi o compositor Leopoldo Miguéz. No entanto, como revela a pesquisa historiográfica de Pereira (1995, pp.28–30), houve uma campanha iniciada por um influente crítico musical no Rio de Janeiro, Oscar Guanabara, que resultou na manutenção oficial da antiga melodia do Hino ao 7 de abril, criada por Francisco Manuel da Silva em 1831, como a melodia do Hino Nacional Brasileiro. E o hino de Leopoldo Miguéz, por sua vez, vencedor do concurso finalizado em janeiro de 1890, foi oficializado como o Hino da Proclamação da República.

Somente em 6 de setembro de 1922, um dia antes da comemoração do centenário de independência do Brasil, foi oficializada a letra do hino nacional, criada por Osório Duque-Estrada (1870-1927), “após longos anos de debates na Câmara Federal e controvérsias na imprensa” (Pereira, 1995, p.34). Desde 1890 até 1922, portanto, o Hino Nacional Brasileiro

permaneceu, *oficialmente*, sem letra, sendo executado apenas instrumentalmente. Mas isso, contudo, não impedia que ele continuasse a ser cantado com as letras do Império, ou outras quaisquer que a imaginação poética de qualquer brasileiro lhe acrescentasse, conforme se depreende das indicações dadas por Guilherme de Melo e Max Fleiuss (...). (Pereira, 1995, p.34).

É nesse contexto que a paródia “laranja da china, laranja da china, laranja da china, abacate, limão verde e tangerina...”, uma das imaginações poéticas populares que preenchem a ausência de letra do hino, passa a ser conhecida e registrada nos meios impressos, como veremos no poema “O domador” de Mário de Andrade e, posteriormente, de forma sintética, no título do livro de contos de Alcântara Machado, “Laranja-da-China”, objeto deste estudo.

O poema “O domador”, do livro *Pauliceia desvairada*, foi publicado por Mário de Andrade em 1922, ano da oficialização da letra de Duque-Estrada, que foi também o ano da realização da Semana de Arte Moderna brasileira. Os versos finais de “O domador” soam como uma crítica bem-humorada a um dos ícones da modernidade, o automóvel (conduzido feito um animal domesticável), e como uma sátira à letra oficial de Joaquim Osório Duque-Estrada, aprovada por decreto pelo Presidente Epitácio Pessoa:

Laranja da China, laranja da China, laranja da China! / Abacate, cambucá e tangerina! / Guarda-te! Aos aplausos do esfuziante clown, / heroico sucessor da raça heril dos bandeirantes, / passa galhardo um filho de imigrante, / loiramente domando um automóvel! (Andrade, 2005, p.41)

Curiosamente, o herói desses versos que arremedam o hino do Brasil não é um brasileiro, mas sim um jovem galhardo e loiro, filho de imigrante. A graça da paródia é reforçada pelos “aplausos do esfuziante clown” a um Brasil formado por uma paisagem estrangeira, tecnológica e ao mesmo tempo rural (o imigrante, o automóvel importado, o animal domável, as frutas da China), em suma, um hino nacional às avessas. O título do livro de Alcântara expõe a simpatia do autor por esses versos parodísticos de Mário de Andrade, o que reforça seu interesse pelo tema do nacionalismo e, ao mesmo tempo, sua crítica contra o excesso de patriotismo e contra o nacionalismo ufanista (defendido por alguns escritores vinculados inicialmente ao modernismo) que acabou desembocando no integralismo, uma vertente fascista nos anos 1930. Esse posicionamento crítico de Alcântara fica ainda mais claro ao anunciar o *Laranja-da-China* em uma resenha sobre o livro na *Revista da Cidade* (Recife, ano III, n.124, p.18), em 6 de outubro de 1928:

À venda nas livrarias.
Preço commodo.
Capa encarnada-amarella-azul-branco-e preço (sic)!
Nada de verde nacional camaleão.

O autor refere-se às cores usadas no grafismo geométrico-constructivista da capa do livro, que claramente não são as mesmas cores da bandeira nacional brasileira, e não incluem o emblemático verde da bandeira do Brasil, por ele qualificado, satiricamente, de verde camaleão. A associação da cor com um elemento da fauna amazônica evoca uma crítica ao nacionalismo ufanista preconizado pelos artistas do Verde-Amarelismo ou da Escola da Anta – movimentos que surgiram como uma reação à estética modernista lançada no Manifesto Pau-Brasil (1924), e, posteriormente, no Manifesto Antropófago (1928). Na definição de Haroldo de Campos (1991), em prefácio ao livro de poemas *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade,

o ‘Verdamarelismo’ propunha-se combater os resquícios parisienses no ‘Pau-Brasil’, mas, na verdade, através deste expediente diversionista, capeado de nativismo, procurava escamotear o pesado tributo temático e estilístico que pagava às inovações oswaldianas, das quais era um sucedâneo edulcorado, em pauta decorativa e superficial. (de Campos, 1991, p.42)

O contraste da obra *Laranja-da-China* com o “verdamarelismo” e outros movimentos artísticos ufanistas é realçado por Alcântara Machado não somente nas cores da capa de seu livro, que consiste numa combinação de vermelho, amarelo, azul, branco e preto, mas também no ambiente cosmopolita e metropolitano que apresenta como cenário de suas estórias. Um ambiente em que a novas tecnologias do mundo moderno (meios de transporte e mídia impressa, sonora e audiovisual) chegam praticamente junto com os novos habitantes daquela São Paulo (imigrantes europeus e asiáticos, além de brasileiros afrodescendentes), nos anos seguintes à abolição da escravatura no Brasil (Lei Áurea de 1888). É nesse contexto que vamos observar, na prosa de Alcântara, a configuração de um Brasil cosmopolita e, simultaneamente, em busca de uma identidade própria, o que envolve embates e negociações entre personagens das mais diversas origens e entre diferentes gerações. É um ambiente de mudanças flagrantes de mentalidade e de costumes, o que será desenvolvido a seguir, a partir da análise de três elementos que perpassam a grande maioria dos contos de *Laranja-da-China*: a mídia impressa, a exemplo da revista Hollywood; a mídia acústica, ou seja, a música e novos ritmos da época; e um dos novos meios de locomoção, objeto de grande fetiche naquele momento: o automóvel.

4.1 A revista Hollywood

Elena, a jovem protagonista do conto “A apaixonada Elena (Senhorinha Elena Benedita de Faria)”, quer que os pais a levem ao baile do clube Literário para dançar com o Firmianinho. A jovem adolescente, em crise, por não saber o que vestir, pede a opinião da mãe. Esta fica meio irritada porque foi interrompida na leitura do jornal, e sugere, sem paciência, que a filha use o vestido verde. Elena prefere usar o vestido futurista, mas a mãe ordena que ela vista o vestido verde com babados. Elena reage:

– Com aqueles babados?

E repetiu:

– Com aqueles babados indecentes?

E tornou a repetir:

– Com aqueles babados indecentes, horrorosos, imorais? (...)

E a mãe replica: – Ponha o verde já disse! (Machado, 1982b, p.48-49)

Elena vai para o Literário com o vestido verde de babados, e lá espera o Firmianinho chegar. Ele demora. Elena, apreensiva, a todo momento olha o ponteiro dos minutos, e pensa:

Vinte para as oito. Às oito acaba com o hino nacional. No fundo dança não passa de uma senvergonhice muito grande. (...) As primas não paravam sentadas. Há moças que tiram seus pares de longe: é um jeito de olhar. Voltar para casa, ler na cama a revista de Hollywood, procurar dormir. (Machado, 1982b, p.49-50)

Firmianinho chega 10 minutos antes de ser tocado o hino nacional, ou seja, no finalzinho do baile. Dança o maxixe com Elena. Um silêncio entre os dois. Elena não conseguia começar a conversa que já tinha preparado. O rapaz quebra o silêncio dizendo: “– Sabe que comprei um Reo? 22.222. – Bonitinho? pergunta Elena. – Assim assim. Dezoito contos”. (idem, p.50). Elena pensa: “Para que dizer o preço?”. O hino nacional começa a ser tocado logo após o

maxixe. É quando Elena cria coragem e pergunta-lhe: “– Tirou as costeletinhas?”. Os dois despedem-se, alegres. Ao chegar em casa, Elena foi direto para o quarto. E assim termina o conto: “Tirou o chapéu em frente do espelho. Guardou a bolsa. Ia tirar o vestido de bordados indecentes, horrorosos, imorais. Mas se jogou na cama com os olhos cheios de lágrimas.” (ibidem). Na cena anterior ao baile e à escolha do vestido, ainda em casa, Elena vai para a sala junto com a mãe e o irmão Dico, e acontece o seguinte episódio:

Elena sentou-se, abriu a revista diante do rosto, pôs uma perna em cima da outra.

– Tenha modos, menina!

Suspirou, descruzou as pernas. Dico foi se chegando. Deu um tabefe na revista, fugiu de banda deslizando.

(Machado, 1982b, p.46)

Ao abrir a revista ilustrada, Elena parece ter-se inspirado a cruzar as pernas de um modo imediatamente repreendido pela mãe, que diz: “Tenha modos, menina!”. A menina obedece à mãe, suspira e descruza as pernas. Os gestos, as reações e as observações de Elena sugerem influências das telas cinematográficas acompanhadas pela adolescente por meio da leitura da revista de Hollywood, que funciona como uma fonte de inspirações (para o cruzar de pernas e talvez para o vestido futurista que ela gostaria de ter usado) e também como uma toca de refúgio (ao se sentir frustrada, no baile, por causa do atraso do rapaz, deseja voltar para casa e ler na cama a revista de Hollywood). No baile, sozinha, ela observa as primas que estão sempre a dançar (não param sentadas), o que Elena interpreta como um *savoir-faire*: “Há moças que tiram os seus pares de longe: é um jeito de olhar”. (Machado, 1982b, p.49) Logo em seguida a esse pensamento vem-lhe o desejo de voltar para casa e ler na cama a revista, talvez para estudar melhor os modos sedutores de olhar que ela ainda não domina.

A reprovação do novo cruzar de pernas da filha e o impedimento do uso do vestido futurista no baile pela mãe de Elena são provas da convivência conflituosa entre as diferentes gerações naquele momento de mutações (no vestuário, na moda, nos comportamentos da mulher etc) catalisadas pelo *sex-appeal* das grandes estrelas hollywoodianas. Os babados indecentes e imorais convivem com a economia dos cortes e tecidos da moda futurista; a subserviência e o recato da mulher tradicional convivem com a ousadia da mulher moderna, que sabe cruzar as pernas e lançar olhares de modos sedutores e fatais. É interessante notar que a iniciação de Elena na nova cartilha de vida da mulher moderna é conflituosa também para ela, pois no momento de frustração, a menina reprova moralmente os novos modos de divertimento nos clubes e bailes, quando pensa: “No fundo dança não passa de uma senvergonhice muito grande”. O pensamento de Elena revela-se como um diálogo conflituoso entre o conservadorismo de uma cidade tradicional, quatrocentona, e as inovações e irreverências que chegavam com o modernismo e reconfiguravam São Paulo como uma metrópole cosmopolita, em um país ainda agrícola, sob os desígnios de uma oligarquia latifundiária, mas já em ritmo de industrialização. Inúmeras são as situações e passagens nos contos de *Laranja-da-China* que destacam essa ambivalência vivida pelos personagens. Nitidamente, a crítica de Alcântara Machado insere-se na tradição oswaldiana (seja na poesia, na ficção ou nos manifestos) acerca dos impasses do modernismo e suas relações com a tradição: uma tensão dialética entre ser regional (não no sentido bairrista de ser regionalista) e ser, simultaneamente, cosmopolita.

A moda masculina é mostrada *en passant* no conto: o charme de Firmianinho é reforçado pelo uso (ou pela retirada) das costeletas, estilo de cabelo associado ao dos cowboys do faroeste, a exemplo do famoso ator americano Buck Jones, estrela dos mais famosos anúncios de cigarros nos anos 1920. O ator é mencionado em outro conto de *Laranja-da-China*, “O ingênuo Dagoberto (Seu Dagoberto Piedade)”, quando também aparece uma referência à moda das costeletas. O conto narra a ida do abastado Dagoberto e sua família a São Paulo, para um passeio

de alguns dias. São pessoas ricas do interior de São Paulo. A filha adolescente, Nharinha, fica deslumbrada com o ambiente de paqueras na metrópole, e desata a chorar quando a mãe lhe chama para arrumar as malas para a viagem de volta para casa:

Nharinha rompeu numa choradeira incrível. Já estava se acostumando com a vida da cidade. Frisara os cabelos. Arranjara um andarzinho todo rebolado. Vivia passando a língua nos lábios. Comprara o último retrato de Buck Jones. E alimentava uma paixão exaltada pelo turco da rua Brigadeiro Tobias n.24-D sobrado. Só porque o turco usava costeletas. Um perigo em suma. (Machado, 1982b, p. 116)

Tanto a adolescente da metrópole, Elena, quando a adolescente do interior paulistano, Nharinha, conhecem bem as referências cinematográficas divulgadas nas revistas ilustradas. A circulação das revistas, assim como a circulação dos gramofones, conforme vimos no exemplo de Godofredo Rangel mencionado por Flora Süssekind, não estavam restritas à metrópole. A mídia impressa e auditiva já circulava naquela época também no interior de São Paulo. A primeira revista ilustrada sobre a sétima arte a circular no Brasil, conforme Campelo Lucas, foi a revista brasileira *Cinema*, em 1913, e era impressa em Paris. Outras publicações específicas sobre a indústria cinematográfica e os novos filmes que chegavam ao país naquela época são listadas por Lucas: “*A Fita* (1913), *Revista dos Cinemas* (1917), *Palcos e Telas* (1918), *Cine Revista* (1919), *A Tela e Artes e Artistas* (1920), *Telas e Ribaltas e Scena Muda* (1921) e *Foto-Film* (1922).” (Lucas, 2005, p. 57) A revista *Cinearte*, importante para desenvolvimento da indústria filmica brasileira, foi lançada em 1926, e existiu por longo tempo, até 1942. A revista *Hollywood* lida por Elena e também por Nharinha, no entanto, é uma criação de Alcântara Machado.

4.2 A música

A música nos contos de *Laranja-da-China* conta muito dos processos de transformação da cultura dos anos 1920, a começar pelo hino nacional, evocado de modo satírico, parodiado, no título do livro de Alcântara. Em “A apaixonada Elena”, o hino brasileiro é a última música a ser tocada no clube Literário, para sinalizar aos participantes o fim do baile. O hino aparece também no conto “O patriota Washington (Doutor Washington Coelho Penteador)”, em que o exacerbado patriota Washington, protagonista do conto, é ridicularizado pelos filhos, estes que “sabem de cor o hino nacional. Só que ainda não pegaram bem a música. Em todo o caso, cantam às vezes durante a sobremesa para o doutor ouvir.” (Machado, 1982b, p.20)

No baile do Literário, no conto “A apaixonada Elena”, antes de tocarem o derradeiro hino nacional, os casais dançavam ao som do maxixe, um estilo de música muito sensual que surgiu no Brasil em fins do século XIX, conhecido como o “tango brasileiro”. O maxixe é dançado a dois, com giros, gingas e requebros de quadris, corpos entrelaçados em movimentos voluptuosos. Por ser uma dança extremamente erótica e sexualizada, o maxixe torna-se um elemento contrastivo e irônico à prática patriótica do hino nacional nos minutos finais do divertimento dos jovens no clube de dança paulistano².

Em casa, Elena e seu irmão Dico também ouvem música brasileira, mas não somente. Dico, ao sair de casa, cantarola o *Pinião*, uma canção de grande sucesso no carnaval de 1928 no

2 Para maiores informações sobre a historiografia do maxixe, consultar *Machado Maxixe* (Wisnik, 2008) e *A era do maxixe* (Pereira, 2022).

Brasil, e Elena põe “no Panatrope um disco bem chorado dos Turunas da Mauriceia”³ (Machado, 1982b, p.48), grupo musical do Recife, formado em 1926, muito conhecido por todo o país, sendo o “Pinião” um de seus grandes sucessos. Dico, por sua vez, prefere tocar uma canção não regional, um *ragtime*, em cujo ritmo tenta encaixar uns passos de dança:

Dico pôs no Panatrope o *Franchie and Johnny*. E diante do aparelho ensaiava uns passos complicados. Pé direito atrás. Batida de calcanhares. Pé direito na frente. Batida de calcanhares. Saiu andando que nem cavalo de circo. (...)

– Que é que ela tem, mamãe? [referindo-se à irmã Elena, que estava chorando porque a mãe mandou descruzar as pernas e porque o Dico tinha dado um tabefe em sua revista]

– Sei lá. Bobagens. Pare com essa dança que me estraga o encerado. (Machado, 1982, p.46)

Os passos de Dico diante do Panatrope e seu empenho em entrar no ritmo sincopado do *ragtime* americano⁴ são descritos como movimentos risíveis, comparáveis aos movimentos de um cavalo de circo, na perspectiva de sua mãe. Além do mais, esse jeito circense de dançar acaba estragando o encerado do chão, e por isso a mãe pede a Dico que pare com aquela dança. Como se vê, os novos gestos e os novos modos de ocupação corporal do espaço, inspirados pela novidade dos ritmos musicais e das telas cinematográficas, encontram resistências e são ridicularizados pela velha geração. Na perspectiva da nova geração, no entanto, o entendimento é bem diverso, como conclui Nicolau Sevcenko ao analisar a cultura das novas “diversões” dos esportes, das danças etc, implementada na década de 1920 em São Paulo, inicialmente centralizada nos “clubs” (como o baile do clube Literário, na ficção de Alcântara) como modelos de elite, difundindo-se depois pelos bairros de São Paulo: “Por trás disso tudo a filosofia é: ser jovem, desportista, vestir-se e saber dançar os ritmos da moda é ser ‘moderno’, a consagração máxima. O resto é decrepitude, impotência, passadismo e tem os dias contados”. (Sevcenko, 1992, p.34)

Outro gênero musical que não poderia deixar de aparecer em *Laranja-da-China* é o tango, que se tornou um estilo de música popular mundial naqueles anos, sobretudo devido à sua divulgação nos filmes de Hollywood, e, claro, devido também à sensualidade do seu ritmo e à dramaticidade marcante de intérpretes tais como Carlos Gardel. O conto “A insigne Cornélia (Dona Cornélia Castro Freitas)” destaca o contraste entre a conservadora protagonista Cornélia e sua irmã Isaura, uma mulher moderna e independente, que defende o aborto (embora sem nunca mencionar o nome “aborto”), que possui um automóvel e *chauffeur* e que costuma sair para se divertir e fazer programas culturais, diferente de Cornélia, que levava uma vida demasiadamente doméstica. Isaura, entusiasmada com a apresentação que viu da companhia de teatro de revista do Apolo, conta-a à Cornélia:

3 O nome Mauriceia (*Mauritsstadt*) referia-se à época em que Recife estava sob administração holandesa, no século XVII, sendo governada por Maurício de Nassau; e Turunas é uma palavra de origem tupi cujo significado é bravo, valente. (Marcondes, 1999). “A primeira gravação de *Frankie and Johnny* data de 1912, cantada por Gene Greene e acompanhada por Charlie Straight em um disco British Pathé 78 rpm muito raro. (...) In 1927, [Frank] Crumit gravou-a novamente para a Victor Records usando uma letra diferente” (<https://www.youtube.com/watch?v=QRCYnsx4Er0>). Acesso em 7 de janeiro de 2024. Tradução nossa do inglês.

4 “A primeira gravação de *Frankie and Johnny* data de 1912, cantada por Gene Greene e acompanhada por Charlie Straight em um disco British Pathé 78 rpm muito raro. (...) In 1927, [Frank] Crumit gravou-a novamente para a Victor Records usando uma letra diferente” (<https://www.youtube.com/watch?v=QRCYnsx4Er0>). Acesso em 7 de janeiro de 2024. Tradução nossa do inglês.

Só indo ver mesmo. Era uma maravilha. Na última peça principalmente tinha um quadro que nem em cinema podiam fazer igual. Toda a gente reconheceu. Chamado *No Reino da Quimera*. Quando a cortina se abria aparecia um quarto iluminado de roxo (uma beleza) com uma mulher quase nua deitada num sofá e fumando num cachimbo comprido. Bem comprido e fino. Era um tango: *Fumando Espero*. Hã? Que lindo, hein? Depois entrava um homem elegantíssimo com a cara do Adolfo Menjou. Mas a cara igualzinha. Uma coisa fantástica. Outro tango (bem arrastado): *Se Acabaran los Otarios*. (Machado, 1982b, p.80–81)

Percebe-se nesta passagem a influência do cinema e, conseqüentemente, do tango no teatro de revista brasileiro comentado por Isaura, e todo o *glamour* associado ao tango: o erotismo da mulher “quase nua deitada num sofá”, e a entrada em cena de um homem tão elegante e parecido com o ator americano Adolph Menjou, que desfrutava de grande popularidade na época e era considerado um dos homens mais elegantes da América. Há na descrição de Isaura um nítido encantamento e valorização da arte brasileira, no caso, o teatro de revista Apolo, que superava até mesmo o que era apresentado nos cinemas da época. Destacamos o caráter irônico do título do tango cantado no espetáculo, “Se acabaran los Otarios”, e também o imediatismo da repercussão de um tango de sucesso internacional no teatro brasileiro. Esta canção, com letra de Juan Andrés Caruso e melodia de Francisco Canara, foi lançada em 1927 e gravada no mesmo ano por Carlos Gardel. Em dezembro de 1927, menciona Cecília de Lara nas notas à edição fac-similar de *Laranja-da-China*, “o volume já estava montado, conforme diz o autor em carta [de 22 de dezembro de 1927] dirigida a Prudente de Moraes” (Machado, 1982c, p.13).

4.3 O automóvel

Enquanto Elena está a dançar com Firmianinho no baile do Literário, o diálogo entre os dois é mínimo e bastante objetivo: o rapaz conta a Elena que comprou um REO 22.222. Elena sem muito saber o que dizer, pergunta-lhe se o carro é bonitinho, e ele responde: “Assim assim. Dezoito contos.” (Machado, 1982b, p.50). A resposta do rapaz parece disfarçar uma modéstia falsa, uma vez que o automóvel custou três vezes mais do que custava um Ford T em 1927, considerado um dos carros mais baratos na época⁵. Ter um automóvel era um símbolo de poder e também de *glamour*. Conforme afirma Sevckenko (1992, pp.73–74),

Em São Paulo, o automobilismo era um culto. A elite da cidade se orgulhava (...) de ter organizado a primeira competição automobilística da América do Sul. O clube mais reservado e importante da cidade, marco referencial da área nobre do centro e ponto de encontro da elite que decidia os destinos da República, era o Automóvel Club.

O destino da arte modernista no Brasil também foi decidido, em parte, no Automóvel Clube de São Paulo, como conta Raul Bopp em *Vida e morte da antropofagia* (1977), pois foi num de seus salões que se reuniram “Paulo Prado, Oswald de Andrade, Menotti, Brecheret e Di Cavalcanti, para planejarem, concretamente, a Semana de Arte Moderna, em São Paulo. (Bopp, 1977, p.26).

Na década de 1910, como destaca Sevckenko, automóvel era um “brinquedo de ricos”, pois além de ser muito caro, seu uso era pouco viável dado o estado deplorável das ruas. O *boom*

⁵ Para efeito de comparação, em 1927, um Ford custava Rs 5:250\$000 (cinco contos e 250 mil-réis) e um Chevrolet saía por Rs 7:500\$000, enquanto um Fiat 501, que estava longe de ser um modelo de luxo, era vendido por Rs. 9:900\$000.

<https://oglobo.globo.com/economia/carros/retrovisor-em-1927-prefeito-de-sao-paulo-bane-ford-chevrolet-das-ruas-19130758>

dos automóveis acontece na década de 1920, logo depois da I Guerra Mundial, o que transforma o centro da cidade em um lugar infernal, com índices elevados de atropelamentos e acidentes, e com pouca regulamentação referente ao tráfego motorizado, o que deixava a população pedestre aterrorizada, e isso pode ser lido nas crônicas jornalísticas da época⁶ (Sevcenko, 1992, p.74) e também em contos de Alcântara Machado, como o “Gaetaninho” em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, que narra o quase atropelamento do menino ítalo-paulista Gaetaninho por um automóvel, que, ironicamente, é o objeto de seu fascínio. Ao final do conto, o menino acaba sendo atropelado por um bonde.

O fetiche e o *glamour* que envolvem o automóvel nos contos de Alcântara Machado tornam-se visíveis não somente no fascínio do menino Gaetaninho, mas também em outras cenas secundárias em *Laranja-da-China*, vistas por mero acaso ou por uma espécie de distração dos protagonistas, como ao final do conto “O filósofo Platão (Senhor Platão Soares)”, quando Platão, absorto em suas neuroses, atravessa a rua, e para diante de um chofer para o observar: “Coisa mais interessante ver mudar um pneumático.” (Machado, 1982b, p.41). Ou então no último conto do livro, “O tímido José (José Borba)”, de madrugada, na rua, quando José passa a seguir, timidamente, uma mulher com uma pele no pescoço. Ele a observa: “Ela esperou que o automóvel passasse (tinha mulheres dentro cantando) para depois atravessar a rua correndo e desaparecer na esquina.” (Machado, 1982b, p.148). No conto “O revoltado Robespierre (Senhor Natanael Robespierre dos Anjos)”, que acontece praticamente todo dentro de um transporte público, num bonde blasfemado pelo protagonista, que o considera uma verdadeira joça (e, para piorar, uma joça cheia de anúncios, na parte interna, com erros de português), Robespierre vê passar um carro: “Cumprimenta rasgadamente o doutor Indalécio Filho, subinspetor das bombas de gasolina, que passa no seu Marmon oficial e não o vê. Depois anota apressadamente o número do automóvel no verso de uma cautela do Monte de Socorro do Estado.” (Machado, 1982b, p.15). São cenas curtas e aparentemente sem muita importância no enredo, mas dão enorme destaque ao charme irresistível do automóvel, seja transportando mulheres cantando no meio da madrugada, seja numa simples troca de pneu no meio da rua, ou até mesmo no mero número de uma placa, anotada para um possível jogo da sorte. Percebe-se também o status que um carro oferece ao seu proprietário, sobretudo quando este é o subinspetor das bombas de gasolina que fornecem combustível para todos os automóveis da cidade. O fetiche do automóvel, embora nada triunfante nos contos de Alcântara Machado (pois é uma máquina que, por outro lado, pode matar crianças como o Gaetaninho), tem relações com a estética futurista e seu louvor às máquinas e à velocidade. No entanto, após quase duas décadas desde o lançamento do Manifesto Futurista por F.T. Marinetti (1909), as ideias de futurismo passaram a ser associadas a passadismo por modernistas brasileiros, não só pelo fato de a estética futurista não estar mais no calor da hora, mas principalmente porque a década de 1920 encontra-se ainda muito marcada pelo acontecimento de uma guerra mundial, com suas máquinas bélicas (louvadas pelos futuristas) que resultaram não em progresso mas sim em cerca de 20 milhões de mortos, entre civis e militares. E, além disso, os modernistas brasileiros, sobretudo os modernistas paulistas, não ignoraram a fatal afinidade do poeta futurista Marinetti com o fascismo italiano, o que fica explícito com a visita de Marinetti ao Brasil em 1926, e, posteriormente, em 1936, conforme documenta Castro-Rocha (2002) em “O Brasil mítico de Marinetti” (2002). É esperável, portanto, que o progresso, as máquinas e sobretudo o automóvel sejam narrados criticamente por Alcântara Machado, com admiração pouco entusiasta.

6 Esse fenômeno também ocorre em outras metrópoles mundiais nessa época, como destaca Gumbrecht em *In 1926: Living at the edge of the time*: “Magazines and newspapers are full of detailed accident reports, which are often accompanied by dramatic photographs of car wrecks and victims”. (Gumbrecht, 1997, p.27)

Em nove dos 12 contos de *Laranja-da-China*, o automóvel é tematizado, sendo um dos protagonistas em “O patriota Washington (Doutor Washington Coelho Neto)”. O conto se passa dentro de um Chevrolet do governo, num passeio de domingo, no dia comemorativo da Proclamação da República do Brasil. Washington, seu chofer, sua esposa e os filhos saem de São Miguel, onde moram, e viajam para São Paulo, via Mogi das Cruzes, somente para enviar um telegrama ao presidente do país, a fim de elogiar as estradas do Brasil. A velocidade do carro, 60 Km/h, impede que vejam as coisas lá fora com precisão:

Dona Balbina olha a paineira. Mesma coisa que não olhasse. Juquinha vê um negócio verde. Washington Júnior um negócio alto. O doutor mais uma prova da pujança primeira-do-mundo da natureza pátria. Interjeição admirativa. Depois:
– Reparem só na quantidade de automóveis. Dez desde São Miguel! E nenhum carro de boi! 60 por hora. (Machado, 1982b, p.23)

A contagem dos automóveis e a ausência dos carros de boi, no entanto, não passaram despercebidas a Washington nos 77 minutos de viagem entre São Miguel e São Paulo. O automóvel segue com autonomia, mas também com a ajuda do chofer: “O Chevrolet não respeita bonde nem nada. Pomba só levanta voo quando o automóvel parece que já está em cima dela. (...) O Chevrolet perde-se na poeira. Dona Balbina se queixa. Juquinha coça os olhos. (...) O chofer não deixa escapar um só buraco e dona Balbina põe a mão no coração. Washington Coelho Penteadado toma conta do cláxon.” (Machado, 1982b, p.22-24). No caminho, Washington faz elogios desmedidos ao país, e recebe réplicas incrédulas de Dona Balbina:

– O capitão Melo me afirmou que não há parque europeu que se compare com este do Anhagabaú.
– Exagero...
– Já vem você com a sua eterna mania de avacalhar o que é nosso! Pois fique sabendo... (...) Veja o movimento. E hoje é feriado, hein! Não se esqueça! Paris que é Paris não tem movimento igual. Nem parecido.
– Você nunca foi a Paris...
Isso também é demais. O melhor é não responder. Homem: o melhor é estourar. (Machado, 1982b, p.21)

Em São Paulo, Washington procura um telégrafo e manda um telegrama caríssimo de quinze mil e novecentos réis ao presidente da República no Palácio do Catete do Rio, para parabenizá-lo pelo Dia da República e também para registrar a maravilha das estradas ao seu xará (Presidente Washington Luís), que investiu muito nas estradas de rodagem no país e adotou o seguinte lema em sua administração: “Governar é abrir estradas”. Viajam de volta para casa e Washington mostra-se frustrado, pois não sabe se subscreveu o seu nome no telegrama, o que elimina a possibilidade de uma nobre resposta do presidente: motivo de chacota dos filhos, que o xingam de “idiota”. Fim do conto.

5 Considerações finais

Os três exemplos (referentes à revista de Hollywood, à música e ao automóvel) foram basicamente analisados a partir de um dos contos de *Laranja-da-China*, “A apaixonada Elena”, com comentários adicionais destacados de outros cinco contos, “O patriota Washington” e “O ingênuo Dagoberto”, “O filósofo Platão”, “O tímido José” e “O revoltado Robespierre”. Vimos nos exemplos de *Laranja-da-China* o processo de mudança de mentalidades e de comportamentos dos personagens, provocado por cada uma desses novos meios: como é que

estes interferem no relacionamento entre as pessoas, estimulam a produção de novos diálogos, novos modos de olhar, novos gestuais e novos modos corporais de interação sobretudo entre os jovens; como é que essas novas mídias provocam reprovações das gerações tradicionais, conflitos psicológicos dos jovens e simultâneo fascínio pelo novo *glamour* da vida moderna, vivida com intensidade pelas estrelas hollywoodianas onipresentes nas residências de famílias brasileiras metropolitanas e rurais.

Outro aspecto evidenciado por esses exemplos é o modo de construção da identidade de um Brasil modernista, fortemente baseada na centralidade de um Outro hegemônico, seja a Europa (como no comentário de Washington sobre a superioridade do Parque paulista do Anhangabaú com relação aos parques europeus, e também sobre a superioridade da movimentação das ruas de São Paulo com relação às ruas de Paris), ou seja Hollywood (no baile, a predominância do maxixe – o “tango brasileiro”, se entendermos o tango como uma das maiores sensações dos filmes hollywoodianos; e, na conversa entre Isaura, uma mulher moderna, com sua irmã Cornélia, demasiadamente tradicional, Isaura fala da superioridade do teatro de revista brasileiro, que “nem em cinema podiam fazer igual”). A centralidade desse Outro hegemônico, segundo Castro-Rocha, “exige o destaque do impulso mimético na formação da identidade nacional, que não pode deixar de evocar uma constelação paradoxal, baseada numa oscilação constante entre o próprio e o estrangeiro” (Castro-Rocha, 2020, p.15). Fica evidente, nos exemplos aqui analisados, que os personagens de Alcântara Machado mimetizam, em segundo grau, ou seja, ficcionalmente, e corporificam o caráter emulativo da cultura brasileira, pautada no olhar do Outro para sua autodefinição. Ficam também claras as transformações na mentalidade coletiva das personagens, em pleno processo de incorporação e simultânea construção, em *Laranja-da-China*, da imagem de um Brasil modernista.

Referências

- Andrade, M.D. (2005). *Poesias Completas*. Editora Itatiaia.
- Bopp, R. (1977). *Vida e morte da antropofagia*. Civilização Brasileira.
- Castro-Rocha, J.C. (2017). *Culturas Shakespeareanas. Teoria mimética e os desafios da mimesis em circunstâncias não hegemônicas*. É Realizações.
- Castro-Rocha, J.C. (2020). The Museum Brazil: Cultural cannibalism as an answer to the predicaments of a Shakespearean culture. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 22(41), 15–26.
- Castro-Rocha, J.C. (2002, 12 de maio), O Brasil mítico de Marinetti. *Folha de São Paulo, Caderno Mais!* <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1205200204.htm>
- De Campos, H. (1991). Uma poética da radicalidade. In Andrade, Oswald de. *Pau-Brasil* (4ª edição). Prefácio, fixação de textos e notas de Haroldo de Campos. Editora Globo.
- Gumbrecht, H.U. (1985). The body versus printing press: Media in the early modern period, mentalities in the Reign of Castile, and another history of literary forms. *Poetics*, 14(34), 209–227.
- Gumbrecht, H.U. (1997). *In 1926: Living at the edge of time*. Harvard University Press.
- Lucas, T. C. (2005). *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. [Dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense]. <http://app.uff.br/riuff/handle/1/24624>
- Machado, A. D. A. (1982a). *Pathé Baby*. Edição fac-similar. Imprensa Oficial; Arquivo do Estado. (Reprodução fac-similar da edição de 1926.)
- Machado, A. D. A. (2005). *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Comentários e notas Glória Cordovani. Companhia Editora Nacional.
- Machado, A. D. A. (1982b). *Laranja-da-China*. Edição fac-similar. Imprensa Oficial; Arquivo do Estado.

- Machado, A. D. A. (1982c). *Comentários e notas à edição fac-similar de 1982 de Laranja da China, de Antônio de Alcântara Machado / Cecília de Lara*. Imprensa Oficial; Arquivo do Estado.
- Marcondes, M. A. (Ed.). (1998). *Enciclopédia da música brasileira*. Art Editora e Publifolha.
- Pereira, A. R. S. (1995). Hino Nacional Brasileiro: que história é esta? *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 38, 21–42) <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i38p21-42>
- Pereira, J. D. C. (2022). *A era do maxixe: a história social de uma dança nacional (1870-1930)*. Editorial Casa.
- Revista de Antropofagia. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª “dentições”: 1928-1929. Introdução de Augusto de Campos. Editoras Abril, 1975.
- Ricupero, R. (1993). Alcântara Machado: testemunha da imigração. *Estudos Avançados* 7(18), 139–162.
- Sevcenko, N.. (1992). *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. Companhia das Letras.
- Süssekind, F. (1997). *Cinematógrafo de Letras: Literatura, técnica e modernização no Brasil*. Companhia das Letras.
- Wisnik, J. M. (2008). *Machado Maxixe. O caso Pestana*. Publifolha.