

BRÁS, BEXIGA E BARRA FUNDA

UMA TOPOGRAFIA

P
I T A L O
U
L
I
S
T
A
N
A

Carlos Eduardo Schmidt Capela

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Este exemplar é a edição final defendida por Carlos Eduardo S. Capela. Aprovada pela Comissão Julgadora em 27/12/89.

Campinas - 1989

Walter Waldman

Prof. Dr. Walter Waldman

C17b

10535/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

AGRADECIMENTOS

Resultado de um contínuo esforço ao longo de três anos, este trabalho não seria o que é caso algumas pessoas não tivessem de alguma forma colaborado para a sua conclusão.

Acima de todas, a Profª Berta Waldman, que me ensinou a sonhar em ser crítico, verdadeira co-autora graças à "desorientação" constante e paciente. Quero deixar também registrado o meu agradecimento aos professores Vilma Arêas e Arnoni Prado, pela leitura atenta e as sugestões extremamente ricas. À Cecília de Lara agradeço pela leitura do projeto inicial, pelas indicações que se revelaram bastante úteis, e pelo empréstimo de um exemplar de sua dissertação de Livre-Docência, onde aprendi muito sobre Antônio de Alcântara Machado. Ao Fernando Bandini e João Carlos Alfredo - companheiros de vários seminários - fico devendo mais que o prazer das discussões. Ao "xará" Berriel agradeço pela leitura e bate-papos, à Luísa pelo estímulo e total companheirismo, e à Roberta por tudo isso junto.

Finalmente, agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro, sem o qual este trabalho nunca teria deixado de ser um projeto.

Campinas, fevereiro de 1989.

Ao 'seu' Capella,
ã 'dona' Zuleika
e ao Paulo.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo propor uma análise de Brás, Bexiga e Barra Funda, de Antônio de Alcântara Machado. Para tanto, são realçados três elementos que comparecem ao livro e se mostram essenciais para a sua elaboração: a cidade de São Paulo - território privilegiado em que as ações se desenvolvem -, ali reconstruída graças ao trabalho de um narrador cartógrafo; os italianos e ítalo-paulistas, personagens principais, com possíveis passos de suas trajetórias de integração fornecendo as matérias para as narrativas; e, por fim, o jornal, que se constitui numa das matrizes fundamentais para a concepção da obra.

O capítulo inicial recupera uma série de pontos de vista do autor sobre a literatura de sua época, e procura resgatar a sua postura diante do fenômeno jornalístico. A análise do livro tem lugar sobretudo no segundo capítulo, onde se tenta mostrar como as narrativas mimetizam, de um lado, o ambiente e o cotidiano da São Paulo dos anos 20 e, de outro, o próprio processo de assimilação vivido pelos italianos. O capítulo final avalia a posição de Antônio de Alcântara Machado frente à questão imigratória, e chama a atenção para o fato do livro adquirir hoje, graças ao seu caráter documental, um certo tom poético que não figurava como um dos objetivos do autor.

Autor: Carlos Eduardo Schmidt Capela.

Orientadora: Profª Drª Berta Waldman.

ÍNDICE

I - DO "ARTIGO DE FUNDO" AO FUNDO DO ARTIGO

A - OS ÍTALO-PAULISTAS DO <u>BRÁS, BEXIGA E BARRA FUNDA</u>	3
B - OS MALES DA RAÇA	13
C - O JORNAL: FRAGMENTOS DE VIDA	30

II - LEVANTAMENTOS TOPOGRÁFICOS

A - DINÂMICA DO SOLO	60
B - TOPOGRAFIA PAULISTANA	71
1 - Entre o Mapa e a Cidade	72
2 - A Cidade que mostra o Mapa	78
3 - A Cidade que desenha o Mapa	96
C - TOPOGRAFIA ÍTALO-PAULISTANA	123
1 - O Imigrante que mostra o Mapa	124
2 - Entre o Cartógrafo e o Imigrante	150
3 - O Imigrante que desenha o Mapa	166

III - DA DISCIPLINA GEOGRÁFICA

A - ANTÔNIO DE ALCÂNTARA MACHADO E OS IMIGRANTES .	194
B - DO QUE OS FRAGMENTOS REVELAM	211
C - DAS RUÍNAS DO MAPA	218

"Eu ia de manhã cedo, de automóvel, através de Marselha em direção à estação e, assim que no caminho me deparavam lugares conhecidos, depois novos, desconhecidos, ou outros de que eu só conseguia lembrar-me inexatamente, a cidade tornou-se em minhas mãos um livro, no qual eu lançava ainda rapidamente alguns olhares, antes que ele me desaparecesse dos olhos no baú do depósito por quem sabe quanto tempo."

Walter Benjamin, "Fardos: Expedição e Empacotamento." Rua de Mão Única.

"Compreender alguma coisa é compreender sua topografia, saber como mapeá-la. E saber como se perder."

Susan Sontag, "Sob o Signo de Saturno". Sob o Signo de Saturno.

I - DO "ARTIGO DE FUNDO" AO FUNDO DO ARTIGO

"Assim como quem nasce homem de bem deve ter a frente ativa quem nasce jornal deve ter artigo de fundo. A fachada explica o resto."

Antônio de Alcântara Machado,
"Artigo de Fundo". Brás, Bexi-
ga e Barra Funda.

A - OS ÍTALO-PAULISTAS DO BRÁS, BEXIGA E BARRA FUNDA

"BRÁS, BEXIGA E BARRA FUNDA
é o Órgão dos ítalo-brasileiros
de São Paulo."

Antônio de Alcântara Machado,
"Artigo de Fundo". Brás, Bexiga
e Barra Funda.

Da Europa, onde em 1925 permaneceu por cerca de oito meses, Antônio de Alcântara Machado enviou uma série de crônicas de impressões de viagem que foram publicadas no Jornal do Comércio, edição de São Paulo, com o título de Pathé-Baby, Panoramas internacionais. Um pouco mais tarde, após terem passado por um rigoroso processo de reelaboração estilística, quando o autor procurou acertar as arestas da prosa ali presente em busca de uma linguagem moderna, enxuta e contundente, aquelas mesmas crônicas iriam fornecer a matéria para o seu livro de estréia, em 1926: Pathé-Baby.¹ Apenas no ano seguinte é que se daria o lançamento de Brás, Bexiga e Barra Funda.

Não obstante ter aparecido depois de Pathé-Baby, existem dados que sugerem a intenção de editar uma coletânea de contos, com temática ítalo-paulista, em data anterior a 1926. Afinal, versões iniciais de três das narrativas de Brás, Bexiga e Barra Funda surgiram pela primeira vez no princípio de 1925, antes da viagem do autor à Europa: "Gaetaninho", em 25 de janeiro; "Carmela", em 19 de março; e "Lisetta", em 8 de março. Os dois últimos traziam inclusive, após seu final, referência direta ao desejo de elaborar "um possível livro de contos", então provisoriamente denominado "Ítalo-Paulistas".² A publicação de Brás, Bexiga e Barra Funda, dessa forma, demonstra ser a concretização de um projeto que Antônio de Alcântara Machado alimentava há algum tempo.

Este intervalo que vai das primeiras menções ao livro até seu efetivo lançamento, entre o início de 1925 e o de 1927, coincide com a aproximação do autor e seu crescente engajamento no grupo modernista, a ponto de ter ele sido um

dos diretores e principais colaboradores de Terra Roxa e outras terras, durante o ano de 1926, quando o periódico foi editado. Tendo nesta época aderido aos princípios que norteavam as produções dos autores modernos, Antônio de Alcântara Machado passou a compartilhar com eles anseios e incertezas semelhantes, a preocupar-se com a construção de uma literatura e uma arte que de algum modo pudessem expressar a contento o presente de transformações que abalavam tanto o país como o mundo.³

Caso se acrescente ao intervalo considerado o ano de 1928, quando surge Laranja da China - que assim como Brás, Bexiga e Barra Funda tivera versões de certos contos publicadas em jornais e revistas -, estará demarcado o período em que o autor, ainda em vida, lança as suas únicas três obras.

Nesse mesmo espaço de tempo Antônio de Alcântara Machado publica um bom número de suas mais significativas crônicas jornalísticas, pequenos textos em que analisa, entre outras coisas, a literatura, e o Movimento Modernista, apontando às vezes falhas de trajetória, desvios, ou indicando caminhos que considerava mais proveitosos para a atividade de criação literária. Em muitas delas tenta mostrar como o atraso sócio-cultural que a nação apresentava tinha ligações com uma prática intelectual e artística que ainda se deixava guiar por valores tradicionais, acadêmicos e ultrapassados. Essas ocasiões são aproveitadas para que ele ridicularize os seguidores da literatura passadista, tendo sempre como contraponto, em perspectiva, o Modernismo, considerado como legítimo representante, no Brasil, das van-

guardas então já estabelecidas nos países europeus mais evoluídos.

Mais do que isso, vistos à distância, tais textos parecem apontar para a existência de um projeto estético extremamente original no contexto do Modernismo brasileiro, ainda que pouco sistematizado. Afinal, pouco afeito a teorizações, cujo excesso julgava prejudicial para a nossa literatura, o autor não se empenhou demais no sentido de desenvolver suas idéias e opiniões de um modo mais orgânico. Mesmo assim, alguns destes artigos permitem que sejam identificados determinados pontos de vista que indicam uma concepção pessoal de Antônio de Alcântara Machado sobre o que seria, e como seria, uma literatura moderna, e modernista, nacional. O seu próprio fazer literário teria por apoio o substrato fornecido pelo conjunto destes pontos de vista, que serviriam, ainda, como um referencial em relação ao qual a literatura efetivamente realizada no Brasil era por ele analisada.

Além de tudo, ao revelarem algumas das questões que mais lhe atraíam a atenção, as crônicas constituem importantes testemunhos de alguém que viveu com intensidade os problemas sócio-culturais que afetavam a comunidade paulistana, e brasileira, da segunda metade dos anos 20. Parte delas dialogam com certos contos, resultado de um fecundo intercâmbio entre o cidadão, o escritor, o crítico, o estudioso e o jornalista.

Ao lado delas, também a sua obra de ficcionista parece indicar soluções que vislumbrava e que, caso postas em prática, poderiam evitar uma ida de encontro a tudo aquilo

que via como problemático no âmbito da moderna literatura brasileira. Quem primeiro chegou a esta conclusão foi Cecília de Lara: "Diante da sistemática de pensamento, que se desvenda em seus escritos, Antônio de Alcântara Machado motivado por questões do momento, parte para a análise das experiências passadas, voltando a considerar as várias soluções modernistas; sem se preocupar com formulações teóricas, lança-se, ele próprio, à aventura da realização. Para entender o sentido de sua incursão prática na prosa de ficção, convém retomar os pontos de análise quanto à prosa tradicional e às experiências modernistas das quais foi testemunha ocular, pois suas realizações pessoais surgem como respostas a problemas que bem conhecia."⁴

Reatando o fio à meada, após esta breve suspensão, foi colocado que há dados que sinalizam o desejo de Antônio de Alcântara Machado publicar, talvez ainda em 1925, uma obra que trouxesse como preocupação essencial a tematização do cotidiano vivido por italianos e ítalo-paulistas. Esse anseio por compor um livro de contos enfocando principalmente o universo em que se moviam os imigrantes italianos, ou os seus filhos, liga-se, de outro lado, à vontade do autor de apreender e compreender, em maior grau possível, a cidade de São Paulo. No fundo é ela a grande personagem, a sua grande paixão, o que pode ser comprovado com a leitura das crônicas - os "suelos" do Jornal do Comércio (S.P.), as séries "Saxofone" e "Cavaquinho" e textos esparsos - ou de vários de seus contos.

Em 1930, por exemplo, quando elabora uma introdução à Lira Paulistana, coletânea de versos que compôs tendo por

base modelos fornecidos pelas modinhas de rua de São Paulo, Antônio de Alcântara Machado justificava a súbita incursão na poesia popular em função do profundo apego pela vida que a cidade lhe exibia: "Não se trata de estro nem de exercício. A coisa é outra. É que o fraco do autor pela cidade natal tem na mania anotadora de tudo que é paulistano a sua expressão mais cotidiana. Daí a presente coleção de modinhas. Tão simplesmente."⁵

Paixão que reaparece mais forte em "Meditatio Mortis", quando afirmava que não queria morrer na Europa: "Quero ir morrer no Brasil, na cidade de São Paulo, numa manhã bem quente. (...) na manhã bem quente me aprontarei, sairei de casa andando firme, desejarei bom dia aos conhecidos da rua Ana Cintra, entrarei no Largo da Santa Cecília e em frente da Igreja, no meio do largo, subirei no refúgio me encostando no lampião esgalhado. Nos braços do lampião verde eu serei amparado quando chegar o momento. Como já disse: subirei no refúgio. Trinta centímetros sobre o nível dos paralelepípedos. Porém nesse instante trinta centímetros serão uma altura vertiginosa. Eu me sentirei no alto, mas muito no alto. São Paulo então não abandonará seu filho. Com cheiro de gasolina, com fumaça de fábrica, com barulho de bondes, com barulho de carros, carroças e automóveis, com barulho de vozes, com cheiro de gente, com latidos, cantos, pipilos, assobios, buzinas, com cheiro de feiras, com cheiro de quitandas, todos os cheiros e também barulhos da vida, São Paulo encherá o silêncio da morte."⁶

Do Ítalo-Paulistas de 1925, Antônio de Alcântara Machado chega ao título com que nomeou, em 1927, a coletânea

de contos: Brás, Bexiga e Barra Funda. Brás, Bexiga e Barra Funda são nomes de bairros da cidade de São Paulo onde, na década de 20, residiam fundamentalmente trabalhadores e imigrantes italianos, ao lado de suas famílias. Reunindo tais nomes no título da obra, o autor tornava implícita a referência ao ítalo-brasileiro, antes explicitada no nome a princípio escolhido. Ao mesmo tempo, introduzia metonimicamente o ambiente paulistano, espaço privilegiado em que se movimentam as narrativas.

Ainda que indireta, a alusão à cidade de São Paulo colabora para enriquecer o clima que antecede a abertura do livro, na medida em que o contraste entre aqueles bairros - menos tradicionais e habitados por grande número de recém-chegados ao país, estrangeiros e seus filhos - e a cidade como um todo, inclusive as zonas ditas "nobres", aristocráticas, clímax do panorama urbano da capital, sugere a diferença entre um mundo estabelecido e aquele que luta por se estabelecer, o sedimentado e o que se quer sedimentar, o dominante e o dominado, a cidade antiga e esta nova - caótica e confusa - que se desenha contra o futuro. A São Paulo provinciana, "nova rica", cosmópolis; os seus mais jovens conquistadores: neste confronto um dos detalhes do painel de uma cidade em acelerado processo de transformação.

O subtítulo de Brás, Bexiga e Barra Funda, contudo, "Notícias de São Paulo", se por um lado fornece o termo maior do jogo metonímico ali instalado (mesmo que reforce o contraste entre a cidade como um todo e os bairros operários e de imigrantes, destacados do conjunto), por outro introduz um novo elemento, ao apresentar o termo "notícias", com a-

plicação específica na esfera do jornalismo, e que sugere, entre outras coisas, alusão a dados reais, objetividade e fidelidade aos fatos.

Resulta daí Antônio de Alcântara Machado já no início da coletânea instaurar um paradoxo um tanto quanto pertinente, na medida em que é próprio às experiências das vanguardas internacionais. Isso porque literatura e imprensa, livros e jornais, são veículos distintos, com destinos, usos, funções e formas diversos. Desse modo, supondo possível a fusão de elementos peculiares a cada um destes dois meios, fatalmente o resultado seria um produto híbrido, ou exigiria o sacrifício de características essenciais de ao menos um deles. Brás, Bexiga e Barra Funda, afinal, é publicado na forma de livro, e não de jornal, apesar de se pretender veiculando notícias, o que de antemão fornece alguma dose de estranhamento.

Coerente com esta última afirmação, o livro apresenta como prefácio uma espécie de editorial, o "Artigo de Fundo". O que fora sugerido a partir do título e do subtítulo da obra surge então cristalizado. Alegrementemente colocados ao lado das tradicionais "três raças tristes" que haviam contribuído para a formação da população brasileira, ali se encontram os tipos humanos que mais diretamente interessavam ao autor: os "novos mamalucos", que assumem posições de destaque no território paulistano, enfocado em um livro que se qualifica produto de um trabalho jornalístico.

E o paradoxo da aproximação e interferência mútua entre jornalismo e literatura terá, no "Artigo de Fundo", o seu ponto de distensão maior: "Este livro não nasceu livro:

nasceu jornal. Estes contos não nasceram contos: naceram notícias. E este prefácio portanto também não nasceu prefácio: nasceu artigo de fundo."⁷ Imigrantes, ítalo-paulistas, como agentes; o jornal, a notícia, em um livro, como veículo; a metrópole, a cidade de São Paulo, e nela o Brás, Bexiga e a Barra Funda como espaço físico. Uma obra moderna, e paulistana, como objetivo final, o lugar privilegiado em que estes elementos, de forma objetiva, estão conjugados.

Pouco mais adiante, no mesmo "Artigo de Fundo", a síntese: "**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 aprofunda."⁸

Colocações como estas, mais do que polêmicas ou pitorescas - no sentido do humor iconoclasta de certos setores do Modernismo - podem apontar para a existência de uma concepção peculiar a Antônio de Alcântara Machado sobre literatura, de um lado, e jornalismo - inclusive, talvez, quanto às influências que sofrem um do outro -, bem como sobre a questão da modernidade de técnicas e temas.

O fato de o autor se ocupar do elemento ítalo-paulista já significa o aproveitamento de um novo habitante, que a cada dia melhor ocupava espaços no panorama físico e social da São Paulo de então. Contudo, fundamental é procurar saber como estes novos habitantes - originais em essência -, e os ambientes em que vivem e por onde circulam são apreendidos, incorporados às narrativas, representados,

e que papel nelas assumem.

Por outro lado, caso sejam encontrados, em textos circunstanciais de Antônio de Alcântara Machado, observações que de algum modo auxiliem no sentido do esclarecimento daquela sua concepção - sobre literatura, jornalismo, literatura e jornalismo, na modernidade -, será de interesse discutir a respeito de prováveis intenções que o teriam levado a apresentar Brás, Bexiga e Barra Funda como fruto de um trabalho jornalístico. Mais ainda, de um terceiro viés, como um texto jornalístico pressupõe determinados procedimentos e técnicas peculiares às funções que deve exercer, a resolução de tais questões não será pouco proveitosa para que se verifique como se deu - caso realmente tenha se dado - a incorporação, numa obra literária, de elementos próprios do jornalismo.⁹

Isso feito, só então será lícito perguntar: a fachada, afinal, realmente "explica o resto"? Essa é uma das questões centrais.

B - OS MALES DA RAÇA

"A um literato não ficava bem diminuir o mais possível a distância que separa a linguagem escrita da falada. Isso era não ser artista. O artista não afirma. Que esperança. Diz incertamente. A imagem nunca deve aclarar mesmo afeiando. Nada disso. Sua função é alindar e mais nada. Ainda que obscurecendo."

Antônio de Alcântara Machado,
"Uma Qualidade Moderna". Jornal do Comércio (S.P.),
20/11/26.

No panorama geral do Movimento Modernista, em sua chamada "fase heróica", Antônio de Alcântara Machado se destaca, entre outras coisas, por sua firme atuação no sentido de mostrar a necessidade da construção de uma prosa brasileira verdadeiramente inovadora.

Em função de tal luta ele atacava, em muitas de suas crônicas, aquele estilo afetado e grandiloquente que teimoso persistia instalado na paisagem da literatura nacional. Segundo alguns dos seus pontos de vista, o pendor pelo retórico, pelos floreios verbais, servia apenas para que se mantivesse largo o fosso entre a realidade observável e a sua representação pela linguagem, isso não só na literatura, mas na vida intelectual da nação como um todo.

A palavra, conforme o pensamento do autor, nestes casos funcionava como máscara, entidade cujo fim último seria a dissimulação de fatos e objetos. Assim, antes de sugerir, descortinar ou revelar, a linguagem assumia mais o papel de uma barreira interposta entre leitor e mundo.

Para ele, afinal, até o Modernismo, "o literato nunca chamava a coisa pelo nome. Nunca. Arranjava sempre um meio de se exprimir indiretamente. Com circunlóquios, imagens poéticas, figuras de retórica, metalepses, metáforas e outras bobagens. Complicadíssimas. Abusando. Ninguém morria: partia para os páramos ignotos. Mulher não era mulher. Qual o quê. Era flor, passarinho, anjo da guarda, doçura desta vida, bálsamo de bondade, fada, o diabo. Mulher é que não. Depois a mania do sinônimo difícil. A própria coisa não se reconhecia nele. Nem mesmo a palavra. Palavra."¹⁰

Daí Antônio de Alcântara Machado, em não raras oca-

siões considerar a necessidade de uma certa dose de objetividade, de apego ao quadro real que exhibia o momento presente, paulista e brasileiro. Todavia, graças a esse desejo de fidelidade a fatos culturais do país, ao concreto da vida cotidiana, ele indicava a validade da assimilação, pelos autores locais, de certa "eloquência natural da raça", para ele incorporada à literatura brasileira no período Romântico. Dessa forma, coerentemente não maniqueista, distingüia uma oratória popular e folclórica daquele verbalismo inócua da cultura tradicional. Esta ressalva surge quando confessa que não era condenando que falava "na oratória das sociedades recreativas, na oratória de 21 de Abril, 13 de Maio e 15 de Novembro. Essa é natural, espontânea e pitoresca. Por isso mesmo eterna. Ainda bem. No entusiasmo de um Demóstenes mulato esvozeia às vezes a alma nacional.

Admiro-a e respeito-a. É um tema magnífico para explorações literárias."¹¹

Prejudicial segundo ele seria a "oratória trabalhada e estudada. A que se estadeia nas associações de classe, nas assembléias políticas, nas proclamações governamentais. A oratória oficial e acadêmica, administrativa e catedrática daquilo que ela mesma chama a parte pensante da nação."¹²

A pequena projeção internacional da cultura brasileira, o descompasso intelectual que caracterizava o país, tinha para o autor uma das causas nesta exagerada propensão a um palavrório que impressionava multidões, mas que pecava pela ausência de uma maior ligação com práticas e fatos contemporâneos.

Tendência há algum tempo abandonada nas nações mais

avançadas, tal conformismo cultural consistia num dos mais evidentes reflexos da pobreza espiritual e material do Brasil, território onde ainda reinavam ignorância e teimosia, que insistiam em sub-avaliar o mundo novo surgido na esteira de um desenvolvimento sem igual no campo das comunicações e dos transportes, com a criação de novos produtos, com o incremento de processos e meios de produção, com o aumento do consumo nas cidades em rápida urbanização, com a internacionalização em crescendo das relações intelectuais, políticas e econômicas, com grandes descobertas no terreno científico, com uma melhor amplitude do quadro social; tudo isso tendo um papel determinante para alterações que aconteciam no âmbito das relações humanas, atuando sobre a prática artística e literária.

Mas o grande mal é que a mania da retórica fútil acabara por se cristalizar enquanto sinônimo de boa realização literária, como modelo. Daí o desabafo irônico que comparece a alguns textos do autor: "Olhem a mania nacional de classificar palavreado de literatura. Tem adjetivos sonoros? É literatura. Os períodos rolam bonito? Literatura. O final é pomposo? Literatura nem se discute. Tem asneiras? Tem. Muitas? Santo Deus. Mas são grandiloquentes? Se são. Pois então é literatura e da melhor. Quer dizer alguma coisa? Nada. Rima porém? Rima. Lóóógo é literatura.

O Brasil é o único país de existência geograficamente provada em que não ser literato é inferioridade. Toda a gente se sente no dever indeclinável de fazer literatura. Ao menos uma vez por ano e para gasto doméstico. E toda a gente pensa que fazer literatura é falar ou escrever bonito.

Bonito entre nós às vezes quer dizer difícil. Às vezes tolo. Quase sempre eloquente."¹³

O contrasenso tinha tamanha força que a idéia de literatura, a sua representação no gosto médio brasileiro corria o risco de ser identificada com a instituição do discurso precioso, mera marca de erudição que se tornara. Isso a um tal ponto que a produção literária em algumas ocasiões era tomada como algo contraproducente, negativo: "A eloquência marca Sloper que nos desgraça é com certeza resultado da preocupação de fazer literatura a muque. Entre nós quase toda a gente pensa que literatura é arrevesamento, ginástica verbal, ilusionismo imaginoso, hipérbole sublime. E devido a isso mesmo há no Brasil muitos cavalheiros que falam, poucos que dizem. Falam até debaixo d'água. Não dizem coisa alguma.

De tal forma que hoje em dia o conceito de literatura é até pejorativo.

- Não presta pra nada este artigo. É só literatura.

Aí está. A culpa é inteirinha dos que a ela se dedicam banalizando-a, pondo-a ao alcance de toda a gente, com o objetivo de embasbacar até um limpador de trilhos da Light."¹⁴

* * * * *

Quanto ao papel desempenhado pelos modernistas, no sentido de reverter esta situação de apatia característica da cultura dominante da época, a posição de Antônio de Alcântara Machado é bem mais complexa. A princípio, ao menos

dois grandes avanços conseguidos pela literatura nacional deveriam ser creditados ao Modernismo: de um lado, a utilização de uma linguagem afirmativa, menos mediadora, além de bem-humorada; de outro, uma maior aproximação dos autores junto ao ambiente, à paisagem brasileira. Daí, segundo ele, resultara um novo relacionamento entre linguagem e mundo. Um enfoque objetivo e o uso de um estilo que prezava referências diretas a fatos e objetos, sem grandes volteios retóricos, tivera o poder de diminuir a distância entre escritores, leitores e a realidade. Aqueles, agindo assim na execução de suas obras, podiam rasgar a máscara que se interpusera entre eles, os homens e a atualidade.

O humor, por sua vez, assumido e cultivado por alguns modernistas, interrompia certa tendência intelectual em que uma seriedade pretensamente senhoril assumia um valor quase normativo.

De acordo com o autor, só isso justificaria a preocupação modernista com relação ao seu instrumento de expressão: "O que havia não prestava mesmo para nada. A geração adolescente teve de começar do princípio. Construir tudo. Até a língua. Principalmente a língua."¹⁵

Para ele, até o Modernismo, o cenário, a dinâmica da vida contemporânea, o momento de transformação por que passava o país, quase não figuravam representados na literatura. Só a partir daí, com o aparecimento da nova geração, que a necessidade do conhecimento e da tematização da época, com o progresso técnico e o desenvolvimento urbano convivendo com práticas populares e tradicionais, surgira como um imperativo.

Conforme Antônio de Alcântara Machado, o grande desafio dos modernistas consistia em assumir e apreender aquele emaranhado que lhes parecia delinear a então chamada "realidade brasileira", com sua multiplicidade de fenômenos; assumi-la e apreendê-la em suas especificidades lingüísticas e culturais. O ponto de fuga, parece claro, é aquele novo realismo característico das vanguardas do início do século.

Certo conceito de objetividade, deste modo, foi de extrema importância para que ele pudesse elaborar os seus pontos de vista a respeito dos rumos que melhor conviriam para a literatura brasileira; algo que é mais ou menos comum entre alguns dos nomes modernistas de maior destaque.

Segundo ele, a tarefa principal dos escritores estava na criação de obras que não deixassem de levar em conta, como requisito fundamental, aspectos concretos da nossa realidade. De fato, em entrevista a Peregrino Jr., publicada em 3 de julho de 1927, em O Jornal, do Rio de Janeiro, quando faz um balanço crítico do Modernismo, Antônio de Alcântara Machado mostrava ser favorável a uma literatura que se ocupasse sobretudo dos acontecimentos exteriores que a vida nacional revelava. "No Brasil o documento coincide com a poesia. É uma verdade. Das mais verdadeiras que há. Pois muitíssimo bem: exploremos essa documentação poética. Fixemos essa corrida danada que é a vida brasileira de hoje. Ela é toda poesia. Ela é mais literária possível. Invenção contínua multiplica-se em mil e um aspectos trágicos, curiosos, belos, ridículos, impressionantes, o diabo."¹⁶

Ao comparar a produção literária brasileira e francesa, procurava mostrar a inviabilidade da elaboração, aqui,

de obras menos atreladas ao momento histórico brasileiro: "num país como a França a literatura para se renovar tem necessidade de se agarrar ao ideal. Desprezar o documento. Espiritualizar-se. Valer-se só e só da fantasia. Correndo atrás do inexistente. Porque lá a realidade já está esgotada. Mais que esgotada.

Mas aqui não. Nós estamos na puberdade. Período de transformação importante. Não há psicologia assente. Não há nada assente. O ambiente dorme de um jeito e acorda no dia seguinte de outro. É cedo ainda para a literatura de pura invenção."¹⁷

Na mesma entrevista, mais adiante ele reforçava a sua argumentação: "o drama brasileiro é todo objetivo. Ainda não chegamos a esse estado de civilização em que o indivíduo, realizada a obra exterior, se volta para dentro de si mesmo porque o que está lá fora já não interessa mais. Até agora não nos libertamos do ambiente físico. Estamos em luta com ele. No princípio da luta até. Luta étnica. E política. E social. E também financeira. Materialíssima. Materialíssima. Porisso mesmo talvez grandiosamente poética. A história dessa luta é pura poesia."¹⁸

É fácil aquilatar o valor que para Antônio de Alcântara Machado possuía a construção de uma literatura ligada à terra, à cultura nativa, aos acontecimentos nacionais contemporâneos, ao drama da formação racial. Para ele era uma obrigação da geração modernista trabalhar sendo fiéis a tais termos. Pode sem dúvida haver nestas posições alguma influência de idéias de Oswald de Andrade ou Mário de Andrade, que em alguns de seus escritos indicam a perspectiva de

um realismo revolucionário para o empreendimento criador da literatura brasileira, valorizando a modernidade tecnológica e a compreensão de fatos culturais do país, contraditórios em sua essência, provincianos e cosmopolitas, atuais e primitivos. O desejo é abarcar uma realidade particular com a maior amplitude possível, sem que se perca de vista a necessidade do ser moderno, universal.

Por julgar prioritário para a literatura brasileira um trabalho antes de mais nada documental, Antônio de Alcântara Machado chamava à atenção para alguns desvios presentes em textos diversos de alguns autores modernistas: "De um lado (...) exuberância livresca; de outro ignorância frondosa. Dois males do modernismo brasileiro."¹⁹ Para ele, erudição e ignorância, ainda que à primeira vista opostas, em última análise poderiam levar certos escritores a perder de mira o objeto literário ideal por excelência, segundo o seu pensamento: o cotidiano, as realidades que compunham a cena nacional.

Quanto à "exuberância livresca", no "princípio da reação foi ótima. Necessária mesmo. Quem sai a campo para abrir caminho novo precisa sair muito bem aparelhado. Mas agora até certo ponto está sendo prejudicial."²⁰ A razão é que o esforço de criação muitas vezes se via atrapalhado pelo apreço exagerado por debates teóricos, que, em 1927, não se faziam tão necessários, graças à melhor aceitação de princípios modernistas por setores da inteligência nacional. Daí sobraem motivos para as críticas do autor: "O modernismo brasileiro hoje em dia mais parece centro de debates do que movimento criador. E furada a dinamite doutrinária a

passagem da reação poucos embarafustam por ela decididamente: a maioria pára a cada passo para discutir."²¹

A "ignorância frondosa", por sua vez, de algum modo complementava a "exuberância livresca"; isso porque colocações aparentemente sábias, eruditas, vindas de autores modernistas, revelavam na verdade um grande desconhecimento sobre os ideais estéticos das vanguardas européias. Daí ele poder se referir ao fato de com freqüência encontrar "artigos de combate vanguardista em que são citados lado a lado Marinetti, Cendrars, Whithman, Apollinaire e Max Jacob. Nessa ordem. É fantástico. Sobretudo porque é real."²²

De acordo com esse ponto de vista, o excesso de doutrinas e doutrinadores deixava clara uma contradição fundamental no interior do Movimento: uma grande preocupação com a poesia - enquanto criação literária ou objeto de reflexão -, em detrimento da prosa. "Sem exceção de uma só toda falação modernista gira sobre um único assunto: verso. A prosa não interessa a ninguém. A prosa não entra na cogitação dos teóricos da reação brasileira."²³ O pior era o atraso da prosa, quando comparada à poesia; em função disso confessava se interessar sobremaneira pela "invenção de uma prosa nova. Libertou-se o verso. Por que não há de se libertar também a prosa, pobrezinha?" E, mais adiante, conclamava: "Criemos este gênero literário que ainda não possuímos: a prosa."²⁴ A abolição dos padrões tradicionais de versificação levava ao avanço da poesia. A prosa, contudo, segundo ele, ainda se deixava influenciar pela oratória afetada.

A partir de tal constatação Antônio de Alcântara Machado podia ir mais à frente com suas críticas ao Moder-

nismo: "E a gente então dá de cara com este contrasenso: explicação de uma poesia revolucionária feita através de uma prosa mais rotineira impossível na forma e no ritmo. Proseava-se hoje como se proseava há cinquenta anos."²⁵ Porque a eloquência permanecia, segundo ele, com plena força, na prosa, mesmo entre autores modernos: "Eu sei perfeitamente que a obsessão do verso é entre nós uma obsessão racial. Todo brasileiro nasce cantando (...) Mas também estou cansado de saber e verificar dia e noite que nesta terra não há prosa: há discurso. Pois é por isso mesmo que eu acho imprescindível o aparecimento urgente de prosadores brasileiros."²⁶

Assim, se por um lado o Modernismo significara um avanço em relação à literatura tradicional, isso notadamente no que diz respeito à linguagem poética, em termos da prosa, para Antônio de Alcântara Machado, a mesma coisa não acontecera. Permanecia sendo possível notar, na produção teórica ou literária de alguns autores, a persistência do grande vício da geração anterior - aquela velha queda pela retórica. Desta verificação é que se originava o seu empenho em lutar em favor daquilo que ele então chamou "prosa pura", modalidade que almejava original e objetiva, documental, livre de artifícios pomposos.

Dois anos após o lançamento de Brás, Bexiga e Barra Funda, já afastado do grupo da Antropofagia, em algumas crônicas ele retoma e aperfeiçoa alguns dos pontos de vista que antes apresentara. Em "Prosa e Verso", volta a tratar da pouca atenção que para ele os modernistas teimavam em dedicar à prosa: "O movimento atual trouxe várias soluções para

a poesia, mas pouco tentou na prosa." A desigualdade de tratamento, o descompasso entre as duas modalidades, algo que fora verificado tempos atrás, mantinha-se: "e há por aí muito poeta inovador defendendo seus pontos de vista em prosa clássica."²⁷

Reconhecia porém, na mesma crônica, casos em que um ou outro escritor realizava pesquisas tendo por alvo encontrar saídas originais para a prosa. Eram contudo minoria: "As exceções que se apontam de uns tempos para cá são sobretudo fornecidas por gente que procurava e procura escrever como se conversa." E revendo posturas do passado, colocava restrições mesmo a tais tentativas de aproximação entre a linguagem literária e a fala popular, que traria o risco da artificialidade. Para ele, afinal, o que se tentava, nesses casos, era "escrever como quem conversa bem (quero dizer como aquilo que se chama um brilhante conversador), escolhendo cuidadosamente suas frases, não esquecendo no momento oportuno de encaixar uma cousinha adrede preparada, de olho aceso nos ouvintes para ver o efeito. Uma naturalidade forçada que sabidamente é cousa mais detestável do que o artifício declarado." O resultado, além de artificial, poderia contribuir para uma certa despersonalização do estilo literário: "Com a preocupação de escrever como toda a gente fala ou escreve o prosador desaparece, está visto. A contribuição pessoal se perde e a obra parece anônima. Estilo anônimo pode mesmo ser chamado o da maior parte dos nossos escritores."²⁸

O próprio trabalho de Mário de Andrade, em Macunaíma, então já publicado, sofre restrições quanto às soluções encontradas pelo autor para a composição de sua prosa. Esta,

conforme a visão de Antônio de Alcântara Machado, "procurou reduzir o mais possível a diferença entre a linguagem falada e a linguagem escrita. E daí surgiu uma prosa lírica (diversa da corrente) de enorme riqueza, mas inseparável do assunto brasileiro. Solução discutível, mas sem dúvida curiosíssima para servir a feição nacionalista do movimento. Utiliza-se da baixa fala popular sem ligar às regiões, unindo expressões do norte e do sul, da praia e do sertão. Muito boa, a única possível para quem a encontrou, para quem tem em vista ser brasileiro do Brasil (coisa difícil como o diabo) e por isso mesmo solução para uso exclusivo. O que aliás não é defeito. O mal dela (segundo me parece) é dar à prosa um lirismo (...) que desorienta um pouco. É prosa e não é prosa. A contribuição folclórica e lendária (essencialmente poética e musical) intervém como um elemento de desnaturalização."²⁹

No âmbito mais amplo do Movimento, tal solução, como em 1927, é afastada, pois não contribuiria para a efetivação de uma "prosa pura". Para ele, "Não há dúvida que com a prosa a gente faz poesia. E é uma das vantagens da primeira sobre a segunda. Porque com poesia não se faz prosa. Agora dar a esta um toque que é próprio daquela não me parece certo para quem ama a prosa pela prosa, para quem trabalha diretamente esse material, evitando assim toda e qualquer liga, isolando-se nele, não saindo dele. Lutando, enfim, para atingir a prosa pura como tantos se cansam atrás da poesia pura."³⁰

Numa outra crônica, também de 1929, "Sobre a Realidade Brasileira", revelando permanecer alerta em relação à

necessidade de se forjar uma linguagem original e inovadora, ou, segundo os seus próprios termos, uma "prosa pura", o autor realimentava a discussão em torno do humor e de um certo uso racional da língua, características antes tidas como positivas no terreno da prosa modernista. Agora, porém, ele chama a atenção para o risco da utilização excessiva e pouco ponderada de tais "soluções" literárias, que virtualmente levariam a um distanciamento dos fatos da vida nacional: "A campanha pela alegria e o conseqüente combate ao sentimentalismo, por exemplo são um ponto de honra para alguns orientadores do momento. Batem-se pela ação entusiástica, pela saúde mental, pelo saneamento do focos românticos que se encontram por aí. Mas se batem em nome da realidade brasileira. E nisso erram evidentemente."³¹

A questão era que, no intuito de se obter uma maior aproximação em relação a fatos do país, surgia, paradoxalmente, conforme os seus pontos de vista, o perigo de um certo afastamento. Mantinha-se válida aquela distinção entre a obsessão perniciosa por um estilo eloqüente e fútil, encastelado nas manifestações da cultura oficial, e um pendor natural, popular e ingênuo, pela oratória. Para ele, tal paixão pela retórica permanecia parte do caráter nacional, sendo portanto digna de aproveitamento para a composição de obras literárias atentas à vida brasileira: "A realidade nacional sua sentimentalismo romântico por todos os poros. O pieguismo de folhinha, esse sim, pode ser abolido. Porém, a dolência, a emoção mole em amor como no resto, a frouxidão afetuosa e lacrimosa nunca."³²

Novamente, é a lealdade para com elementos típicos da nacionalidade que está em jogo. "Todas as manifestações do nosso gênio reflexivo ou realizador trazem a sua nota sentimental. Vamos portanto explorar esse filão que é legítimo. Tirar dele o maior rendimento possível. Porque desprezá-lo é uma traição."³³ Dessa forma, era para ele necessário que certa dose de sentimentalismo fosse incorporada à produção literária. No mesmo nível daquele "pieguismo de fo-lhinha", que deveria ser evitado, permanecia a retórica enquanto mero adorno. O uso tanto de certas facetas de um, como de outro, fundado na realidade, era uma questão central para o Modernismo, de acordo com o modo de pensar de Antônio de Alcântara Machado, caso o Movimento quisesse verdadeiramente se ater ao dia a dia multifacetado da vida brasileira.

Tal como antes, ele se mantinha defensor de um caráter documental para a literatura. Mas nesse momento retomava a discussão sobre que elementos da realidade deveriam ser tematizados, e como deveriam ser formalizados, se estivesse em mira a obtenção de um enfoque objetivo do cotidiano. Por isso o seu combate à postura de alguns autores que tendiam a restringir a realidade do país a manifestações particulares, preconcebidas. Então, segundo ele, estava errado querer "limitar a realidade brasileira a um problema de religião ou a uma inquietação puramente de espírito ou então a uma manifestação mais ou menos isolada de progresso material ou ainda conceituar a tal de acordo com uma novidade em regra importada."³⁴

A necessidade de se tratar da vida moderna, a partir de pontos de vista que privilegiassem essencialmente o

universo urbano em processo de crescimento e industrialização é, agora em 1929, repensada. Isso porque, para ele, apenas considerar como dignos de atenção dos autores modernos os bolsões progressistas, com suas peculiaridades, poderia ser tão prejudicial quanto valorizar de forma exagerada o sentimentalismo ou a eloquência fútil: "Para sentir e transmitir o Brasil, é preciso, portanto, não eliminar preconcebidamente o que sob certo ponto de vista pode não estar no diapásão do denominado ritmo de vida atual. Em geral os que lutam para que os outros caiam na realidade brasileira estão fora dela e dela fazem uma idéia que para não dizer errada se pode chamar futura."³⁵

Com relação ao atraso da prosa modernista, pouco se alterara de modo significativo. A diferença é que aquela queda quase obsessiva pela retórica empolada passou a ser por ele vista como algo bastante arraigado no literatura brasileira, "Indestrutível". As razões, contudo, eram as mesmas: "Tão indestrutível que na prosa dos novos que a combatem ela domina a maioria dos períodos."³⁶ De qualquer modo, o diagnóstico também permanecia inalterado, quanto à mania do uso de uma linguagem retumbante: ele em si não é tão prejudicial, desde que aplicado em doses bem medidas. Pois, "há eloquência sem frase bonita e imagem de efeito (...) A poesia brasileira mais autenticamente vanguardista é um tesouro de discursos bons, incisivos, gostosos de dizer. Dentro da nossa tradição retórica podemos entrosar a literatura brasileira na universal, sem que ela perca a tão suspirada modernidade."³⁷

Entretanto, ao contrário do tom combativo de 1927,

quando afirmava lhe interessar a construção de uma prosa revolucionária, resta agora alguma melancolia: "Muito verso, pouca poesia, prosa nenhuma: conclusão provável de um ensaio sobre a literatura brasileira."³⁸

Esta visão crítica que o autor demonstra ter da literatura brasileira sofre com certeza alguma influência de toda uma série de debates em torno de questões nacionalistas, bastante comuns na época. Não se deve esquecer que ao lado do problema de formas de expressão existia uma longa discussão sobre o que, no complexo universo do ambiente local, exprimir. Antônio de Alcântara Machado defendia o mais profundo apego a este ambiente, procurando mostrar a necessidade de que fossem evitados enquadramentos preconcebidos; pregava uma literatura documental, pouco presa a angústias psicológicas, pelo contrário, que fosse objetiva, factual, quase "jornalística".

Da mesma forma, foi a partir de sua produção literária que o autor logrou demonstrar a possibilidade da realização da "prosa pura", pois suas observações, em termos concretos, pouco vão além da crítica, seja com relação a certo alheamento diante daquela pouco definida "realidade brasileira", com relação a certas soluções literárias particulares, ou ao uso excessivo de eloquência e intelectualismo por parte de alguns autores.

C - O JORNAL: FRAGMENTOS DE VIDA

"Pois saiba que plagio manifestamente o telegrafo o telephonio, o jornal, o cinema e o aeroplano."

Mário de Andrade, "O Homenzinho que não pensou". Klaxon, nº 3, 15/7/22.

"... grande literatura nossa época é reportagem."

Oswald de Andrade, "Carta Oceano". Terra Roxa e outras terras, nº 2, 3/2/26.

"No jornal anda todo o presente."

Oswald de Andrade, "Manifesto da Poesia Pau-Brasil".

Dos muitos textos que Antônio de Alcântara Machado publicou em periódicos, principalmente de São Paulo e Rio de Janeiro, entre 1923 e 1935, aqueles em que homenageia Voltolino (o caricaturista Lemmo Lemmi, que figura entre os "novos mamalucos" aos quais Brás, Bexiga e Barra Funda é dedicado, no seu caso postumamente), de 1926, e Juó Bananére (tipo criado por Voltolino, mas personalizado pelo engenheiro paulista Alexandre Ribeiro Marcondes Machado), de 1933, têm, no contexto deste estudo, importância especial. Isso porque estes dois autores, cada um a seu modo, integraram aos seus trabalhos a figura dos italianos imigrantes, ou dos ítalo-paulistas, como tipos humanos característicos do panorama da São Paulo do início do século. No ponto de vista de Antônio de Alcântara Machado, "o que há de melhor na obra deixada por Voltolino é a fixação do ítalo-paulista."³⁹ Juó Bananére, por sua vez, seria a personalização do típico "carcamano", "Símbolo cômico e ridículo do imigrante que aqui se faz gente, vira importante, dá opiniões."⁴⁰ Na verdade, colocados lado a lado, "o escritor e o desenhista se completam na fixação de um tipo que resume quasi todo o pitoresco de São Paulo."⁴¹

É claro que ao defender para a produção literária e artística um tratamento acima de tudo documental, que não perdesse de vista os fatos diários, Antônio de Alcântara Machado só poderia colocar em relevo o papel de ambos para a cultura brasileira na medida em que tivessem sido fiéis ao quadro paulistano. Daí ser significativa a semelhança entre os sintéticos elogios que endereçou aos dois autores, a despeito do largo intervalo entre a publicação das crônicas. Pa

ra ele, Voltolino havia sido "o cronista mais verídico da cidade";⁴² Juó Bananére, por sua vez, "foi o cronista mais popular", "o melhor cronista da cidade."⁴³

Voltolino, "inspirava-se no ambiente. Daí o seu mérito. Foi o caricaturista deste momento inapreciável de S. Paulo que a gente vive." E logo adiante: "Sua obra nasceu toda de momento. Suas caricaturas eram sempre provocadas. O assunto surgia sem ser buscado. Assim muito naturalmente: na rua, no noticiário dos jornais, nos acontecimentos do dia. O desenho tinha relação com o instante em que aparecia. Datava sempre um fato. Marcava um tipo ocasional. Comentava. Sublinhava." Na mesma crônica, Antônio de Alcântara Machado nomeia-o "fotógrafo ambulante do ítalo-paulista."⁴⁴

No texto em homenagem a Juó Bananére, o trabalho de Voltolino - nivelado ao da personagem que criou e a quem Alexandre Marcondes Machado deu voz - foi então revisto sob um ponto de vista nostálgico: "A imigração italiana trouxera um tipo de anedota magnífico, urbano e bem representativo da nova fisionomia paulistana. Pitoresco, simpático, ufano da bela Itália, satisfeito com a segunda pátria, gesticulante e falante, ótimo para caricatura, citando Dante e intervindo na política local. Voltolino desenhou-o bigodudo, pansudo, de cachimbo e bengalão."⁴⁵

Quanto a Juó Bananére, "Sobre os acontecimentos e os homens ele dava a opinião da rua. Desabusada e segura. (...) Lançado na vida da cidade, a ela se incorporou, com ela evoluiu. Cheia de vida, a vida o envolveu, deu-lhe uma função. Juó Bananére ficou sendo o cronista social e político de São Paulo. (...) O poeta, barbeiro e jornalista passou

a depor obrigatoriamente sobre os homens e as cousas do seu tempo."⁴⁶

Além do aproveitamento da nova paisagem que a cidade exibia devido à influência da imigração italiana, o trabalho de Voltolino e Juó Bananére é apreciado por sua adequação aos acontecimentos de rua, tratados, mesmo se com finalidades satíricas, irônicas ou humorísticas, com certa dose de realismo e objetividade.

Um maior ou menor poder de mimese consistia num dos princípios fundamentais que ele tomava para avaliar produções culturais e artísticas contemporâneas. Daí tender a elogiar obras que para ele de algum modo se relacionassem com fatos diversos, ou que lembrassem artigos informativos típicos dos grandes jornais de então.

Em crônica de 1926, por exemplo, "Rapsodos do Tietê", quando se revelou apaixonado por modinhas populares, que conheceu na época da Revolução de 1924, de Isidoro Dias Lopes, admirava-se da sua proximidade com relação aos eventos que povoavam as páginas dos jornais e as conversas de esquina da velha São Paulo. Tomava-as como "poesia urbana nascida do fato do dia como uma notícia de jornal. O comentário rimado do povo. A canção da rua. O poema do cortiço. O lirismo dos salões de engraxates. Versalhada pitoresca e espontânea que canta a história da cidade."⁴⁷

Cada uma delas é considerada em razão de seu valor documental, que poderia revelar algumas das maneiras segundo as quais o homem do povo percebia e reagia aos mais diferentes eventos: "E é ingênua, humilde e fiel. Principalmente fiel. O trovador canta com absoluta verdade. Não perdoa o

mínimo detalhe. É o noticiarista policial da cidade. Raramente se refere em seus versos a homens ou acontecimentos estrangeiros e mesmo nacionais. Inspira-se no ambiente paulistano. Só nele."⁴⁸

Tais criações tanto fascinariam Antônio de Alcântara Machado que ele iria se dedicar à composição de algumas delas, reunidas em Lira Paulistana, de publicação póstuma, cujo prefácio reitera e aprofunda reflexões já esboçadas em 1926. Assim, quanto à matéria de que elas se ocupavam, ele reafirmava: "A fonte é o jornal e notadamente a crônica de polícia. O trovador faz o papel de repórter. E como esse repórter é povo e se dirige ao povo escolhe naturalmente a modinha."⁴⁹ Ao caráter urbano, tipicamente paulistano; ao conteúdo de verdade popular; à adequação ao "fait-divers"; ao sentimentalismo ingênuo e indignado ao mesmo tempo, somava-se, na modinha de São Paulo, o fato de constituir um espaço onde havia uma espécie de troca e conagração entre brasileiros e os diversos grupos imigrantes (ainda que em "Rapsodos do Tietê" os trovadores fossem para ele, quase em sua totalidade, ítalo-brasileiros): "Bom frizar que se fala do trovador impresso. Pertence à mistura ítalo-luso-hispano-brasileira agora enriquecida com a contribuição nipônica, húngara, polaca, estoniana, outras mais. Tipo sem raízes fundas na terra, ainda tomando direção na superfície. Quando sente precisão de uma sangria puramente lírica recorre à língua natal ou repete canções paternas. Nossa poesia de salão de engraxate por isso mesmo é internacional: no cordel lado a lado o maxixe carnavalesco, a canção napolitana, o tango, o fado. Nesse ambiente o trovador

brasileiro, filho e neto de brasileiros, se desnacionaliza e adota a gíria internacional. Além disso a eventualidade do tema de um lado e a fatalidade da realização de outro parece cortarem as vazas raciais e tradicionais dele. O trovador noticioso se guia pelo interesse exclusivamente jornalístico. Há a considerar ainda (para justificar essa desnacionalização) que a adaptação do estrangeiro ao ambiente novo não se faz sem concessões recíprocas; o italiano se abrasileira italianizando por sua vez em muita coisa o brasileiro que entra em contato com ele. Há uma troca em que o lucro maior é para o indígena mas que se realiza em parte num terreno neutro onde as influências se equivalem."⁵⁰

Tais tipos de composição repetiam inclusive o ciclo normal do jornalismo, efêmero, na medida em que se prendiam a fatos de momento, rapidamente esquecíveis e portanto fugazes, o que exigia por parte dos trovadores um razoável empenho em termos de atualização: "cantada e logo esquecida no seu meio, ignorada totalmente fora deles, a modinha paulistana vive o tempo que dura a sensação do fato que a inspirou. Pouquíssimo pois. Esta coleção ficando de pé numa estante, um instante, já se vê ultrapassado e de muito o ideal dela. Desiste logo de ficar em pé na eternidade."⁵¹

A conclusão a que Antônio de Alcântara Machado havia chegado, na sua crônica de 1926, sugere a importância que tais tipos de composição popular teriam para uma literatura que se quisesse fiel à múltipla realidade do país: "E afirmarei mesmo que é com essa matéria prima que se há de fazer amanhã a verdadeira literatura brasileira."⁵²

Quando comenta sobre o trabalho de um autor ameri-

cano, Sherwood Anderson, novamente uma referência direta ao jornal é por ele utilizada, e serve como uma espécie de parâmetro para a sua apreciação: "A simplicidade de maneira de Anderson torna algumas de suas páginas semelhantes a exercícios de composição feito por escolares. Tão grande é a ingenuidade das expressões. Tão despidas são de qualquer artifício por menor que seja. Tão sinceramente humanas se mostram. Não conheço em literatura nada que se compare em singeleza de narração à última parte da novela The man's history (...) Mas também não sei de páginas mais estupendamente empolgantes. A gente as lê como se se tratasse de uma notícia de jornal. Facilmente. Rapidamente."⁵³

A menção à não existência de artifícios no texto de Sherwood Anderson, a certo realismo e ingenuidade que ali comparecem e para os quais o autor aponta, contrapõe-se à crítica que ele endereçava aos modernistas, que em sua obsessão pelo verso e relativo descaso quanto à prosa, em seus excessos eloqüentes, ou quando tentavam incorporar a língua falada, coloquial, à linguagem literária, tendiam para um estilo despersonalizado e nada original. O alto valor que conferia à prosa devia-se também ao fato de Antônio de Alcântara Machado considerá-la mais apta a dar conta dos acontecimentos do cotidiano. Ainda que suas reflexões não sejam tão claras no que diz respeito a como desejaria a prosa moderna, é possível perceber que a busca pela "prosa pura", com a conseqüente reação à oratória diletante e a qualquer contaminação lírica, e o desejo de objetividade são fatores que se complementam.

Data no entanto de 1929 a publicação de algumas crô

nicas em que seus pontos de vista melhor são revelados. Ao comparar prosa e poesia, por exemplo, julga a primeira mais aparelhada para tratar do universo dos eventos que configuravam o dia a dia: "Muito mais perto da vida do que a poesia (ou se quiserem do drama cotidiano da vida) a prosa corre mundo, se torna uma coisa de complexidade absurda, tem vida própria, independente, cansa e engana."⁵⁴

A opção que faz pela prosa encontra-se portanto justificada, encaixando-se perfeitamente em seu programa de luta em favor de uma literatura documental, objetiva. Daí todo o seu trabalho se dirigir numa só direção. E é claro que criações em que ele percebia alguma proximidade com relação aos diferentes tipos de "textos" que normalmente povoavam as páginas dos grandes jornais de então passam a ter, nesse contexto, importância essencial, já que matérias informativas possuíam como finalidade maior sobrepor-se ao real, reproduzi-lo sem grandes volteios ou desvios. Nesse sentido, a conclusão de uma crônica de 1930, quando comenta a respeito de uma notícia saída em um jornal soviético e reaproveitada por um autor francês, que tinha por tema a ingenuidade do mujique frente a uma serra elétrica é, no mínimo, instigante: "E é por essa e por outras que eu sou torcedor fanático da reportagem pura e simples."⁵⁵

* * * * *

A sugestão de que Brás, Bexiga e Barra Funda antes de literário constitui-se em um texto que tem por característica a mobilização de recursos e elementos típicos de um

texto jornalístico de fatos diversos, que Antônio de Alcântara Machado propõe no "Artigo de Fundo", pelo que foi possível ver até aqui, ao menos a princípio parece ser coerente com alguns dos ideais estéticos por ele defendidos em muitos de seus textos publicados em periódicos da época.

De qualquer modo, seria difícil imaginar que ele tivesse se referido a Brás, Bexiga e Barra Funda como órgão jornalístico sem que encontrasse profundas razões para isso, na medida em que transitava com igual desenvoltura tanto no âmbito do jornalismo como no da literatura, analisando com autoridade cada um destes veículos, mesmo quando se tratava de discutir características peculiares a cada um deles, as propriedades que tinham o poder de aproximá-los ou distingui-los.

É evidente que para a construção do livro alguns dos recursos típicos de um jornal - mas também presentes em uma série de obras da vanguarda do início do século, brasileiras ou não - colaboram: a economia das narrativas em montagem por blocos, a alternância de tipos, o reclame publicitário, o cartaz, entre outros. Ou, conforme afirma Cecília de Lara, que também se deteve na questão, na "diversidade de elementos lingüísticos e para-lingüísticos, que matizam visualmente uma página de texto de contos, que encontramos o parentesco da prosa de Antônio de Alcântara Machado com o jornal."⁵⁶ Todavia, não parece ser de todo inviável procurar por outros elementos que possam vir a dar uma maior amplitude para aquela refuncionalização do literário apresentada pelo autor.

Para tanto, convém que sejam discutidos com maior

profundidade alguns dos pontos de vista que ele revelava ter com relação ao jornalismo, comparado ou não à literatura. Daí porventura seja possível verificar se a proposta antes levantada tem algum fundamento, ou se Brás, Bexiga e Barra Funda foi identificado a um órgão jornalístico apenas em função da assimilação de elementos visuais típicos de tal veículo.

Antes de mais nada, porém, não deixa de ser produtivo buscar apoio em reflexões de outros autores, sobre o mesmo fenômeno, tendo em vista o enriquecimento virtual que o confronto de posturas distintas pode trazer ao presente estudo.

Quando se referem ao jornalismo, alguns críticos da Indústria Cultural dão especial destaque ao poder de aliciamento, de manipulação da opinião pública, que possui a grande imprensa, de modo geral: do relacionamento entre jornais e leitores resultaria assim um grande contingente de pessoas dominadas e iludidas, sem condições de avaliar com criticidade o momento em que estariam imersas.

No âmbito da Escola de Frankfurt, por exemplo, Walter Benjamin, num ensaio hoje clássico, reflete sobre o longo processo de definhamento pelo qual a arte de narrar vem passando, e que tem seu ponto de culminância no estabelecimento do jornalismo "industrial".⁵⁷

Para este autor, a verdadeira narrativa, cuja mais marcante característica está no fato de ser forjada a partir de uma troca de experiências que os homens realizam entre si, tende a tornar-se estranha num mundo em que quase tudo compete para isolar um indivíduo dos seus semelhantes. Com o

surgimento do romance - que é fruto da solidão desorientadora imposta pelo modelo de vida burguês - ela sofrera algum abalo, mas é com a vulgarização dos jornais, e do tipo de texto ali veiculado - a informação rápida - que em termos efetivos a narrativa se vê na iminência de achar-se extinta.

A arte na narrar, afinal, repousa sobre uma longa teia de relatos anônimos, que se perdem no tempo e no espaço. Numa narrativa há lugar para o inexplicável, para o mágico, para o que não é unívoco, o maravilhoso e o ambíguo. Forma de comunicação que teve no trabalho artesanal campo propício ao seu desenvolvimento, abre-se à vivência dos indivíduos: nela a participação pessoal, o confronto entre subjetividades, torna-se possível; enfim, ela se presta a interpretações variadas.

A informação, ao contrário, conforme Walter Benjamin, para que seja aceita deve ser imediatamente verificável, comprovada. Em termos de entendimento, precisa esgotar-se em si mesma, nada de que trata deve ficar irresolvido. Todo o universo do qual ela se apodera acaba assim por ser reduzido, decomposto em pequenas parcelas estanques, estéreis; nela não sobra espaço algum para que os homens se encontrem, pois o que se deseja é dar-lhe o valor de uma verdade insofismável. Como é fruto de um mundo em constante transformação, mecanizado, necessita renovar-se a cada dia: por isso é anódina, resultando daí a sua descontinuidade - correlata, por sua vez, à descontinuidade do modo de produção capitalista. A informação não cabe estabelecer uma cadeia de eventos que tenham a propriedade de aproximar as pessoas, princípio e fim que é.

A narrativa, como a crônica, de algum modo conserva pulsantes marcas de quem a mobiliza. Nisso também se distingue da informação; ela, afinal, "Não pretende transmitir o puro "em si" da coisa, como uma informação ou um relatório. Mergulha a coisa na vida de quem relata, a fim de extrai-la outra vez dela."⁵⁸

Quanto a Antônio de Alcântara Machado, foi principalmente em uma crônica de 1929, "Aristides Silva ou o Quarto Poder", que ele melhor explicitou suas opiniões sobre o jornalismo, inclusive em sua relação com a atividade de criação literária. A princípio, é possível verificar que ele se mostrava consciente da impessoalidade característica da linguagem utilizada nos artigos de informação. Ao considerar o trabalho de um Aristides Silva (nome dado ao redator típico que então criou), percebia a predominância de conteúdos em comparação a aspectos formais. Realçava que numa notícia "Não há trabalho de estilo, não há preocupação de nota pessoal. Porque Aristides deve ter sempre em vista (...) que no dia seguinte ninguém mais se lembrará de que ele escreveu. Ou se alguma coisa perdurar nunca será a lembrança da forma. O que valerá é o que ele contou, independente do modo por que contou."⁵⁹

No fenômeno da comunicação jornalística teria assim maior relevo o papel desempenhado pelo órgão, que atuava no ambiente social. Antônio de Alcântara Machado compreendia o pouco valor que de modo geral era conferido ao indivíduo. Afinal o redator, segundo ele, "não entende de coisa alguma. O jornal, porém, sabe tudo. E parece megafone: recebe a vozinha sumida de Aristides e espalha pelo país inteiro o ron-

co do quarto poder."⁶⁰

No jornal, desta forma, se de um lado "o sucesso da obra não está condicionada à reputação do autor. Mesmo porque não há autor";⁶¹ de outro, esta voz despersonalizada do jornalista constituía para ele um "depoimento pessoal da vida. O que se passa e passa. Milagres de Aristides Silva."⁶²

A admiração que demonstra ter pelo fenômeno do jornalismo talvez deva ser creditada a certa tendência que para ele os jornais possuíam, de ocupar porções cada vez maiores de um terreno antes privativo da literatura: "Numa época (...) 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 da imprensa. O aprofundamento do conhecimento de que fala Daniel-Rops está matando o fato na obra literária. Mesmo no teatro quasi 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. Os dramas absurdos que antigamente a obra de ficção armava o jornal registra depois da polícia. O romancista está espiando para dentro, bem no fundo. A vida que vive na luz é o repórter o único a fixar. Fixar por um minuto. No jornal ela continua e se transforma, nasce dia, morre dia, como sucede cá fora. Ela é sempre o que vai acontecendo."⁶³

O diário consistia numa espécie de anteparo onde reflexos dos eventos cotidianos conquistavam o primeiro pla-

no. Daí, mesmo a transitoriedade e a efemeridade características dos textos jornalísticos também serem por ele focalizadas desde um ângulo positivo, na medida em que a alternância de notícias corresponderia à sobreposição dos acontecimentos que marcavam o dia a dia de qualquer comunidade. Assim, no jornal, como na vida, fatos isolados, transformados em pequenas narrativas, compunham um grande painel, onde assumiam um destaque apenas temporário: "Na terceira coluna da terceira página o italiano Pisani experimenta um avião de trezentos passageiros. Na quarta coluna o José Maria mata a Maria José por causa de um gato, na quinta o presidente da sociedade agrícola expõe os problemas que assoberbam a cultura do algodão, na sexta o estivador se joga no mar com uma pedra pendurada no pescoço, na sétima os espetáculos da Companhia Gandaia atraem todas as noites enorme público. Maravilha. A vida não pára. É o Manhattan-Transfer de John dos Passos. O assassino degola no número de 20 de abril. Chora arrependido no número de 21. Depois desaparece. Surgem outros assassinos que também vão desaparecer. Mas a 10 de maio volta o fascínora de 20 de abril, assistindo de moral abatido ao sumário de culpa. Vai mudando de seção. No dia 16 de julho é condenado. No dia 8 de agosto se enforca no xadrez. E surge na primeira página ao lado do rei da Dinamarca em excursão de prazer pelos lagos da Escócia."⁶⁴

O jornalismo moderno tivera ainda o poder de derrubar uma série de mitos que cercavam a atividade de produção literária, além de facilitar o contato dos autores com a vida comum: "O jornal veio demonstrar que a chamada invenção literária nunca existiu. No fundo espírito inventivo é sim-

plesmente espírito observador. Não há imaginação capaz de bater a realidade no terreno do extraordinário. Porque o jornal não era o elemento de divulgação que hoje é, e portanto certo aspecto do drama quotidiano passava despercebido para a maioria, o entrecho parecia às vezes produto exclusivo da imaginação literária. Havia o espanto do leitor. Era a falta de documentação contemporânea forçava por outro lado a exploração do tema antigo, lendário e histórico. Hoje é bastante abrir o jornal."⁶⁵

Para ele os textos informativos não deviam ser tomados como algo que mais trancava que abria portas. Ao invés de consistirem em barreiras que dificultavam a troca de experiências individuais, podiam ser ricos para os escritores, que com eles se aproximariam dos fatos que ocorriam no mundo: "A contribuição de um Aristides Silva é preciosa para o romancista, para o ensaísta, para o psicólogo. Não é necessário mais andar atrás do material. Ele entra na casa da gente todos os dias." A despersonalização da linguagem, estabelecida graças à objetividade exigida pelo texto informativo típico, era do mesmo modo por ele estimada, na medida em que não permitia alterações nos conteúdos das notícias, que vinham "em estado de pureza, porque Aristides se contenta em reproduzir: não inventa nem deforma."⁶⁶ Mais adiante, confessava que mesmo o comentário quando aparecia nada mais era que um documento, logo, com um valor efetivo para quem se interessava em produzir obras literárias com uma alta carga de mimese. Para o artista, o autor atento aos acontecimentos que teciam o dia a dia, os órgãos de imprensa eram assim grandes aliados, e de modo algum esgotariam as possi-

bilidades de criação a partir do real.

Antônio de Alcântara Machado só pôde chegar a tais conclusões em função do seu próprio relacionamento com textos publicados em grandes jornais da época. Assim, telegramas enviados por agências internacionais, pequenas notas, artigos de fundo ou mesmo colaborações das seções-livres, constituíam para ele, desde que lidos com atenção, locais privilegiados de onde seria possível retirar ensinamentos sobre a realidade social contemporânea.

Na crônica "Paulistana", por exemplo, após mostrar a sua admiração por um fragmento que Menken recolhera de um jornal norte-americano, para o seu Americana, em que uma "mulherzinha de West Chester (Pensilvânia) (...) anuncia leite de vaca acrescentando unicamente para protestantes", acrescentava que tal fato dizia "muito mais da índole norte-americana que mil romances de costumes e mil ensaios de psicologia. Nem se discute." Mais adiante, quando caracteriza o que seria a sua "Paulistana", algo parecido ao Febeapá que anos depois Stanislaw Ponte Preta realizaria, considera os jornais como locais privilegiados para reunir uma coleção de asneiras: "E a tarefa seria das mais simples e fáceis. Quase bastaria a leitura atenta e quotidiana dos jornais. Dos artigos de colaboração aos desabafos da seção livre, das notícias diversas aos anúncios de última página." E tendo enumerado algumas curtas peças cômicas que encontrara em jornais paulistanos, completava: "Fantástico. E comum. Cousas assim a imprensa publica diariamente. Mas ninguém dá por elas. E é pena. Mereciam ser conhecidas. Imortalizadas até."⁶⁷

Todavia, apesar de antes ter reconhecido a impossibilidade da execução de uma antologia semelhante à de Menken, graças ao provincianismo do ambiente, conclui sua crônica reconhecendo a leitura crítica e aplicada dos jornais como uma atividade que levaria a um melhor entendimento do quadro paulistano. Desta forma, para ele, "Enquanto não é possível a realização dessa obra de puro nacionalismo, o melhor que a gente tem de fazer para se inteirar do espírito da terra é mesmo devorar os jornais. Nesse sentido eu recomendo muito especialmente a leitura diária das notícias referentes às seções dos nossos agrupamentos legislativos. É edificante e gostosa. Informa e diverte. Dá um sabor inigualável ao café com leite matinal."⁶⁸ Para Antônio de Alcântara Machado os textos jornalísticos teriam inclusive o poder de revelar traços do perfil de uma comunidade: "É nos jornais que a tristeza hereditária e incurável do paulista melhor e mais intensamente se revela. A sua gravidade ridícula também. A gente não encontra neles uma linha escrita com bom humor, com alegria, com saúde. Não. Tudo é circunspecto e até lacrimoso."⁶⁹

Tendo por base a sua experiência pessoal de leitor sempre atento a tudo que para ele fosse digno de nota, no jornal, enquanto documentação da vida moderna, que Antônio de Alcântara Machado se autoriza a aconselhar seus leitores a explorarem de forma crítica os textos jornalísticos. Sérgio Milliet fornece um importante testemunho sobre esta prática tão cultivada pelo autor: "Sabia escrever para o jornal e, o que é mais raro, sabia ler o jornal. Caçava o importante, o pitoresco, com grande sagacidade. E aquilo que ninguém

vira, ele o achava mesmo se estivesse perdido na parte ineditorial. "Leio desde os telegramas até os anúncios, passando pelas seções livres", dizia. E lia de fato. Quantas vezes nos espantávamos. Ia buscar um recorte guardado e voltava triunfante: Viram esta maravilha? Era um trecho de reportagem ou uma declaração de seção livre cujo estilo o interessara. - Mas onde vai você descobrir essas coisas, perguntávamos. - Ora, vocês não sabem ler jornais. Estava no Estado."⁷⁰

Quando avaliava o fenômeno do jornalismo, ele partia do pressuposto da existência de leitores com sensibilidade e conhecimento suficientes para contrapor suas opiniões e informações àquelas estampadas em páginas de jornais, para incorporar, às suas, experiências que vinham de longe, apreciá-las. De alguma maneira, reanimá-las, inseri-las no cotidiano, furtar-lhes o tom por vezes impessoal graças à sobreposição de um discurso individualizado, assim como ele fazia em muitos dos textos que compunha, inclusive para a imprensa.

Na verdade, fica a impressão que Antônio de Alcântara Machado tinha a si próprio, com toda a sua inteligência e perspicácia, enquanto modelo ideal de leitor de jornais.

Ao contrário dos pontos de vista de Walter Benjamin, ou de outros estudiosos, que vêem na informação moderna algo que se fecha sobre si mesmo, impedindo um enriquecimento comunitário, Antônio de Alcântara Machado concebia a plausibilidade de uma certa abertura no jornalismo. Para ele as notícias, os textos de jornal, não se esgotavam na atividade de leitura, e nem tornavam o mundo explicado e devida-

mente catalogado. Deve-se levar em conta que a análise de Walter Benjamin corresponde a uma realidade européia de meados dos anos 30, e necessita ser mediatizada, embora possa com certa coerência e em perspectiva ser aplicada ao Brasil do início do século. Por outro lado, também não é lícito deixar de atentar para o fato de o jornalismo na década de 20 não se apresentar como em nossos dias, almejando relatar acontecimentos tratados com a máxima impessoalidade, isso ao menos em sua parte informativa. Nos jornais de então era comum o texto assinado, em "artigos de fundo" ou outros tipos de colaborações.

Para Antônio de Alcântara Machado, de qualquer modo, mesmo quando impessoais, os textos informativos tinham condições de serem personalizados, aproximados, a partir de uma leitura crítica, e de um trabalho de recriação. E apesar de em alguns momentos ter indicado o contrário, ele enxergava a possibilidade de um jornalismo filtrado pela subjetividade, pois distinguia a atividade do redator, de um Aristides Silva, daquela do comentarista, do colaborador (mesmo das seções-livres) ou do cronista. Até um estilo literário calcado no jornalístico era tomado como válido, como é possível notar na sua análise da produção de Sherwood Anderson.

* * * * *

Sem que se tenha em mente este conjunto de observações do autor, com relação ao jornalismo e à literatura, torna-se quase impossível compreender as críticas e sugestões que ele direcionou à produção literária brasileira da

época, principalmente no que diz respeito à prosa. Assim, ele só pôde apontar para a necessidade de uma maior aproximação da literatura em relação ao jornal por considerar este veículo mais próximo dos pequenos eventos - das pequenas ações que constituíam a vida diária, e que ali surgiam tratadas com uma linguagem que, em termos ideais, deveria ser simples e direta, pouco artificial e afetada, acima de tudo fácil de ser compreendida.

Mas foi com Brás, Bexiga e Barra Funda que Antônio de Alcântara Machado logrou demonstrar a pertinência de muitas de suas teses, notadamente daquelas em que ele procurava chamar a atenção para possíveis soluções que permitiriam aos escritores de sua geração não perderem de vista o horizonte dos fatos contemporâneos. Reside aqui a importância que ele encontrava nos jornais, considerados como locais privilegiados, onde os autores poderiam buscar soluções de temas e formas a serem explorados.

Se no "Artigo de Fundo" ele põe em relevo a origem "jornalística" de Brás, Bexiga e Barra Funda, isso se deve, também, à sua opção por trabalhar tendo por base a observação do cotidiano da São Paulo dos anos 20; à tentativa de reproduzir a vida que pulsava naquela cidade; ao fato de evitar enquadramentos subjetivos das personagens, em detrimento da carga dramática; à fragmentação dos textos que assim se assemelham a uma página de jornal; à prosa objetiva, mimética, mas marcadamente pessoal que ali se faz presente, e que faculta às narrativas escaparem à efemeridade.

O jornalismo, tal como o autor o entendia, é assim uma das matrizes fundamentais para a elaboração da obra. Co-

mo um jornal, Brás, Bexiga e Barra Funda quer estar colado à mais pura realidade que emergia principalmente dos bairros por onde passeava a população italiana de São Paulo.

Algumas das razões que lhe possibilitaram caracterizar o livro como órgão jornalístico são afinal as mesmas que haviam permitido que considerasse as modinhas de São Paulo, a literatura de Sherwood Anderson, ou a produção de Voltolino e Juó Bananére como criações que se aproximavam dos diferentes "textos" estampados nas páginas dos grandes jornais de então - seja pelo estilo ou linguagem empregados, seja pela construção ou pela preocupação de se ater ao real.

Conforme desejo do autor, Brás, Bexiga e Barra Funda deveria preencher um espaço no âmbito da prosa modernista brasileira - e espaço que era por ele visto como vazio. E como uma obra moderna, e modernista, não queria ocupar um lugar na literatura tradicional, tal como esta era tida e conceituada pelas instituições oficiais, congregando obras eloqüentes e afetadas, distantes do momento presente. E isso o próprio Antônio de Alcântara Machado confessa, em carta a Carlos Drummond de Andrade:

"Drummond eu sou inimigo da literatura. Compreendeu agora? Eu não quero escrever livros, eu não quero fazer literatura. Assim sendo dou ao que escrevo uma aparência não livresca, não literária.

Você diz que eu quis matar a literatura. Adivinhou. Quis mesmo.

Você acrescenta que eu matei. E isso eu lhe agradeço."71

NOTAS

- 1 - Cecília de Lara, que em seu trabalho se deteve mais especificamente na análise das transformações que a versão jornalística de Pathé-Baby sofreu para a publicação em livro, assim resume a atitude de Antônio de Alcântara Machado: "O autor impiedosamente (em destaque no original) cortou o supérfluo. O exame das duas versões assim o comprova. Detectamos a nível da linguagem, concretamente, alguns procedimentos que resultaram na expressão percebida como seca, rápida (em destaque no original), etc, por toda a crítica. Expressão confundida com traço psicológico da pessoa do autor, mas que representou sobretudo a busca do estilo sintético, enxuto, como primeira resposta à ornamentação da prosa tradicional." Em Antônio de Alcântara Machado: Experimentação Modernista em Prosa, Tese apresentada ao concurso de livre-docência junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, S.P., 1981; p. 226.
- 2 - Conforme exposição de Cecília de Lara, nos "Comentários e Notas à Edição Fac-similar de 1982 de Brás, Bexiga e Barra Funda de Antônio de Alcântara Machado", em Brás, Bexiga e Barra Funda (Notícias de São Paulo), S.P., IMESP/DAESP, 1982.
- 3 - Cecília de Lara coloca a possibilidade de Pathé-Baby ter servido como uma espécie de ponte de ligação entre Antônio de Alcântara Machado e o grupo modernista: "fica a impressão de que a publicação do livro em 1926, após uma

etapa de atividade de jornal, desde 1923, o integrou no grupo modernista." Obra citada, pp. 192 e 193.

- 4 - Cecília de Lara, obra citada, p. 170.
- 5 - Antônio de Alcântara Machado, "Introdução" à Lira Paulistana, em Prosa Preparatória & Cavaquinho e Saxofone (Obras - v. I), R.J., ed. Civilização Brasileira/INL, 1983; p. 291. Cecília de Lara, que organizou todo o material para a edição das Obras Completas do autor, numa nota esclarece as circunstâncias da primeira publicação da coletânea: "Publicada na Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, v. XVIII, 1935, com a seguinte nota, que antecede a introdução de Antônio de Alcântara Machado: "Antônio de Alcântara Machado falara, antes de morrer, em entregar ao editor os originais da Lira Paulistana. Não o fizera ainda porque, com todo aquele cuidado de perfeição que lhe era peculiar, pensava sem dúvida revê-la mais uma vez.
Tal como a deixou, porém, datilografada e perfeitamente em ordem pareceu aos seus amigos merecer ampla divulgação. Trata-se de excelente trabalho de etnografia citadina, valiosa contribuição para o conhecimento do nosso folclore."
- 6 - Citado por Luís Toledo Machado, em Antônio de Alcântara Machado e o Modernismo, R.J., José Olympio ed., 1970; p. 148, sem indicação de data. Cecília de Lara, na introdução a "O Viajante Europeu" em Pathé-Baby e Prosa Turística: O Viajante Europeu e Platino (Obras - v. II), R.J., ed. Civilização Brasileira/INL, 1983, pp. 183 e 184, aventa a hipótese de o texto ter sido escrito entre

1929 e 1930, quando o autor estava na Europa, e mais especificamente, logo após uma outra crônica, "Selectas", publicada em março de 1930 no Diário de São Paulo e no O Jornal, do Rio de Janeiro.

- 7 - Antônio de Alcântara Machado, "Artigo de Fundo", obra citada, p. 15.
- 8 - Idem, p. 18.
- 9 - Como neste estudo o interesse específico se dirige ao Brás, Bexiga e Barra Funda, não será objeto de maiores indagações a questão da utilização, pelo autor, de técnicas mais ligadas à produção literária em seu trabalho jornalístico. Resta dizer que isso em verdade acontece; em muitos de seus artigos publicados em periódicos da época fica claro o uso de procedimentos característicos de obras de ficção, o que Cecília de Lara, com grande autoridade, muito bem soube demonstrar. Em Antônio de Alcântara Machado: Experimentação Modernista em Prosa, obra citada, especialmente no capítulo II, "Jornalismo e Literatura".
- 10 - Antônio de Alcântara Machado, "Uma Qualidade Moderna", em Prosa Preparatória & Cavaquinho e Saxofone, obra citada, p. 203 (texto publicado originalmente no rodapé "Cavaquinho", do Jornal do Comércio (S.P.), em 11/9/1926).
- 11 - Antônio de Alcântara Machado, "Calíope Tropical", obra citada, p. 162 (texto publicado originalmente no rodapé "Saxofone", do Jornal do Comércio (S.P.), em 11/9/1926).
- 12 - Idem, p. 163.

- 13 - Antônio de Alcântara Machado, "Solo Genioso Sobre Solo Genial", obra citada, p. 246 (texto publicado originalmente no rodapé "Cavaquinho", do Jornal do Comércio (S.P.), em 5/2/1927).
- 14 - Antônio de Alcântara Machado, "Calíope Tropical", obra citada, p. 164.
- 15 - Antônio de Alcântara Machado, "Filiação Impossível", obra citada, p. 272 (texto publicado originalmente no rodapé "Cavaquinho", do Jornal do Comércio (S.P.), em 2/4/1927).
- 16 - Antônio de Alcântara Machado, "Entrevista a Peregrino Júnior", obra citada, p. 283 (publicada originalmente em O Jornal (R.J.), em 3/7/1927).
- 17 - Idem, pp. 282 e 283.
- 18 - Idem, p. 283.
- 19 - Idem, p. 285.
- 20 - Idem, p. 280.
- 21 - Idem, p. 280.
- 22 - Idem, p. 284.
- 23 - Idem, p. 281.
- 24 - Idem, p. 282.
- 25 - Idem, p. 281.
- 26 - Idem, p. 282.
- 27 - Antônio de Alcântara Machado, "Prosa e Verso", em Cavaquinho e Saxofone, R.J., liv. José Olympio ed., 1940, p. 341 (segundo levantamento realizado por Cecília de Lara, obra citada, o texto foi publicado originalmente no Diário de São Paulo, em 17/3/1929).
- 28 - Idem, p. 340.

- 29 - Idem, pp. 341 e 342.
- 30 - Idem, p. 342.
- 31 - Antônio de Alcântara Machado, "Sobre a Realidade Brasileira", em Cavaquinho e Saxofone, obra citada, p. 66 (segundo levantamento realizado por Cecília de Lara, obra citada, o texto foi publicado originalmente no Diário de São Paulo, em 28/7/1929).
- 32 - Idem, p. 66.
- 33 - Idem, p. 66.
- 34 - Idem, p. 66.
- 35 - Idem, p. 67.
- 36 - Idem, p. 67.
- 37 - Idem, p. 67.
- 38 - Antônio de Alcântara Machado, "Prosa e Verso", obra citada, p. 340.
- 39 - Antônio de Alcântara Machado, "Voltolino", em Prosa Preparatória & Cavaquinho e Saxofone, obra citada, p. 157 (texto publicado originalmente no rodapé "Saxofone", do Jornal do Comércio (S.P.), em 4/9/1926).
- 40 - Antônio de Alcântara Machado, "Juó Bananére", em Cavaquinho e Saxofone, obra citada, p. 255 (segundo levantamento realizado por Cecília de Lara, obra citada, o texto foi publicado originalmente no Diário de São Paulo, em 31/8/1933).
- 41 - Idem, p. 255.
- 42 - Antônio de Alcântara Machado, "Voltolino", obra citada, p. 160.
- 43 - Antônio de Alcântara Machado, "Juó Bananére", obra citada, p. 254.

- 44 - Antônio de Alcântara Machado, "Voltolino", obra citada, p. 157.
- 45 - Antônio de Alcântara Machado, "Juó Bananêre", obra citada, p. 255.
- 46 - Idem, pp. 255 e 256.
- 47 - Antônio de Alcântara Machado, "Rapsodos do Tietê", em Prosa Preparatória & Cavaquinho e Saxofone, obra citada, p. 213 (texto publicado originalmente no rodapé "Cavaquinho", do Jornal do Comércio (S.P.), em 11/12/1926).
- 48 - Idem, p. 214.
- 49 - Antônio de Alcântara Machado, "Introdução" à Lira Paulista, obra citada, p. 293.
- 50 - Idem, pp. 294 e 295. É interessante notar como o autor se deixa trair quando restringe os vários grupos de nacionalidades ao grupo de origem italiana apenas, como se estivesse todo o tempo pensando nesta colônia em particular.
- 51 - Idem, p. 297.
- 52 - Antônio de Alcântara Machado, "Rapsodos do Tietê", obra citada, p. 221.
- 53 - Antônio de Alcântara Machado, "Sherwood Anderson", em Prosa Preparatória & Cavaquinho e Saxofone, obra citada, p. 191 (texto publicado originalmente no rodapé "Cavaquinho", do Jornal do Comércio (S.P.), em 30/10/1926).
- 54 - Antônio de Alcântara Machado, "Prosa e Verso", obra citada, p. 343.
- 55 - Antônio de Alcântara Machado, "O Russo na Literatura,

- Lenine e a Serra Mecânica", em Cavaquinho e Saxofone, obra citada, p. 297 (segundo levantamento realizado por Cecília de Lara, obra citada, o texto foi publicado originalmente no Diário de São Paulo, em 29/3/1930, e em O Jornal (R.J.), em 30/3/1930).
- 56 - Cecília de Lara, obra citada, p. 302.
- 57 - Trata-se de "O Narrador"; em Os Pensadores (textos escolhidos de Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jürgen Habermas), 2ª ed., S.P., ed. Abril, 1983 (tradução de Modesto Carone).
- 58 - Idem, p. 63.
- 59 - Antônio de Alcântara Machado, "Aristides Silva ou o Quarto Poder", em Cavaquinho e Saxofone, obra citada, p. 370 (segundo levantamento realizado por Cecília de Lara, obra citada, o texto foi publicado originalmente no Diário de São Paulo, em 7/4/1929, e em O Jornal (R.J.), em 31/3/1929).
- 60 - Idem, pp. 377 e 378.
- 61 - Idem, pp. 378 e 379.
- 62 - Idem, p. 381.
- 63 - Idem, pp. 379 e 380.
- 64 - Idem, pp. 380 e 381.
- 65 - Idem, p. 380.
- 66 - Idem, p. 380.
- 67 - Antônio de Alcântara Machado, "Paulistana", em Prosa Preparatória & Cavaquinho e Saxofone, obra citada, pp. 197, 198 e 199 (texto publicado originalmente no rodapé "Cavaquinho", do Jornal do Comércio (S.P.), em 13/11/1926).

68 - Idem, p. 200. Em outro rodapé, "Calíope Tropical", Antônio de Alcântara Machado já havia confessado se interessar pela leitura dos jornais, para encontrar neles passagens divertidas e pitorescas: "Sou leitor fanático dos apanhados jornalísticos das sessões do nosso Congresso, da nossa Câmara Municipal, das excursões políticas, das reuniões de agricultores, comerciantes e homens de letras, de todas as assembléias, de todas as festanças e comemorações discursadas.

Leitura ainda mais hilariante que a dos livros de Jerome K. Jerome. Nem se compara." Obra citada, p. 165.

69 - Antônio de Alcântara Machado, "Variações Sobre um Centenário", em Prosa Preparatória & Cavaquinho e Saxofone, obra citada, p. 250 (texto publicado originalmente no rodapé "Cavaquinho", do Jornal do Comércio (S.P.), em 12/2/1927).

70 - Citado por Luís Toledo Machado, obra citada, p. 76.

71 - Citado por Cecília de Lara, obra citada, pp. 284 e 285. Também ela coloca que "literário para Antônio de Alcântara Machado tinha toda a carga de peso acadêmico, retórico, de afastamento da realidade e da atualidade - razão pela qual ele recusava fazer literatura. E fez, ampliando o espaço do que se considerava literário, até então", (grifado no original). Obra citada, p. 288.

II - LEVANTAMENTOS TOPOGRÁFICOS

"O drama da emigração é estupendo e pode sozinho alimentar mais de uma literatura. Mas será sempre falseado se aquele que o desenhar e descrever puser nisso qualquer intuito que não seja exclusivamente literário."

Antônio de Alcântara Machado, "Eldorado". O Jornal, R.J., 22/6/30.

A - DINÂMICA DO SOLO

"Até agora não nos libertamos do ambiente físico. Estamos em luta com ele. No princípio da luta até. Luta étnica. E política. E social. E também financeira. Materialíssima. Materialíssima. Porisso mesmo talvez grandiosamente poética. A história dessa luta é pura poesia."

Antônio de Alcântara Machado, "Entrevista a Peregrino Jr.". O Jornal, R.J., 3/7/1927.

Assumindo um papel fundamental para a concretização das narrativas de Brás, Bexiga e Barra Funda, aquela São Paulo dos anos 20, ao se encontrar presentificada graças à constante participação de alguns de seus prédios, ruas, avenidas, praças e monumentos, assinalados com capricho em cada um dos contos, acaba por ultrapassar a função à primeira vista a ela reservada, transformando-se em algo mais que o simples solo sobre o qual se desenvolvem os vários episódios, mais do que o espaço físico necessário, o palco privilegiado que italianos e descendentes só fazem enriquecer com a peculiaridade de suas presenças.

Amante fiel, Antônio de Alcântara Machado não permite que a cidade se reduza a mero dado referencial. No livro ela paulatinamente vai revelando personalidade própria, identidade, a ponto de também se tornar personagem, e personagem centralizadora, fundamental mesmo para que o desempenho de todas as demais possa melhor ser apreciado.

Os italianos e ítalo-paulistas, por outro lado, elementos de forma idêntica essenciais para as narrativas, dividindo com a São Paulo em que habitam as maiores atenções do narrador, se algumas vezes demonstram certo poder em subverter determinações que lhes impõe a cidade tradicional, em outras, ao contrário, são forçados a se deixar vencer. Daí, então, por sobre a desilusão de seus sonhos e desejos irrealizados, ergue-se a sombra multiforme da metrópole nascente, impávida a controlar os passos daqueles a quem abriga.

Nesta dialética entre o transformar e o ser transformado se estabelece uma espécie de ligação vicária entre a cidade reconstruída em Brás, Bexiga e Barra Funda e a popu-

lação de origem italiana, realidades interdependentes a viverem um processo dinâmico de todo paralelo. O destaque dado pelo autor a este fenômeno tão peculiar a São Paulo (ao menos por sua extensão praticamente único no Brasil) não deixou de ser realçado por ocasião do lançamento do livro, em algumas oportunidades tomado como regionalista, o que permitia juízos tanto positivos como negativos, conforme o ponto de vista privilegiado por aqueles que o criticavam.

Antônio Carlos Couto de Barros, por exemplo, em carta datada de março de 1927 (escrita portanto na época da primeira edição da obra), mas publicada na revista Verde em outubro, considerava que leitores que desconhecessem a capital paulista poucas condições teriam de "compreender integralmente Brás, Bexiga e Barra Funda." E após comparar o livro a um mapa, fornecia um dos argumentos que o haviam levado àquela conclusão: "Mapa, criança compreende. Mas um mapa da cidade de São Paulo para quem reside aqui tem outra significação. Além de simples valor utilitário, topográfico, o mapa torna-se uma coisa rica, cresce por aluvião de idéias e sentimentos. Esparrama-se." Para ele, algumas das narrativas de Brás, Bexiga e Barra Funda seriam por demais vinculadas a tonalidades específicas de São Paulo. Daí o livro, na sua opinião, exigir, "pelo menos nos contos mais característicos, como "Gaetaninho", "Carmela", "Lisetta", "O Monstro de Rodas" etc., uma bagagem de conhecimentos empíricos sobre o nosso meio, usos e costumes para poder ser apreciado. Quem não tiver essa bagagem não passa." Partindo deste raciocínio, Antônio Carlos Couto de Barros concluía então que "aquele que não conhece S. Paulo, como nós conhecemos, não po-

de gostar dele (o livro) como nós gostamos."¹

Mantendo os termos propostos, mas condiderando-os de um outro ângulo, Ascânio Lopes, por sua vez, no número seguinte da mesma Verde, respondia às críticas de Antônio Carlos Couto de Barros. Para ele, Brás, Bexiga e Barra Funda tinha um de seus pontos altos justamente no fato de realizar uma espécie de levantamento cartográfico, desempenhando a função típica de tal instrumento ao apresentar com propriedade a paisagem paulistana: "A gente fica é conhecendo S. Paulo através do livro do Alcântara. É ou não é?"²

Tal polêmica em particular se verifica alguns meses depois do surgimento do livro, o que aponta para o fato de Brás, Bexiga e Barra Funda desde cedo ter motivado toda uma série de discussões semelhantes, com alguns críticos debatendo sobre o possível regionalismo nele presente. Mário de Andrade, por exemplo, em artigo publicado em junho de 1927, procurava demonstrar que a obra era menos regionalista que universal, pois a assimilação e integração de estrangeiros a uma nova realidade social constituía, para ele, um fenômeno comum a diversas nações: "Andam falando que o livro é regionalista, e eu enquisilo com certas críticas fáceis. O livro são contos passados em São Paulo, trata dum fenômeno que está se dando em São Paulo e aproveita o patuá peculiar a certa gente de São Paulo, não tem dúvida. Porém a fonte inspiradora, a força de comoção do livro está na luta racial, no contar a fusão étnica fatal proveniente dos fatores que provocam e fatalizam a adaptação, luta e fusão que não se peculiarizam a São Paulo, porém coisa de muitas terras e todas as terras vivas."³

Se debates como estes eram pertinentes em 1927, de modo especial, em função de condições históricas particulares, o afastamento proporcionado pelo passar do tempo permite notar que o caráter universal e moderno de Brás, Bexiga e Barra Funda ultrapassa questões ligadas apenas ao drama da presença de imigrantes e descendentes em um meio para eles estranho, com os problemas decorrentes de tal fato. Isso porque o relevo e a expressão dados à moderna vida urbana garantem que Brás, Bexiga e Barra Funda, assim como Pathe-Baby e Laranja da China, seja incorporado a uma verdadeira tradição, típica da literatura mais característica do período, cujos contornos são precisados por Jorge Schwartz: "Acontece que existe um eixo temático que atravessa as vanguardas, independentemente de sua expressão formal: é o tema da cidade, que brota com intensidade nas manifestações poéticas da época."⁴

Ora, na década de 20 São Paulo há alguns anos deixara de ser aquela cidadezinha que modorrava à sombra de seu mais ou menos glorioso passado colonial, onde os habitantes se reuniam espantados diante de qualquer novidade introduzida em seu pacato ambiente, como registrou entre irônico e divertido Oswald de Andrade, a respeito dos primeiros bondes elétricos que circulariam pela paulicéia de sua infância: "Uma febre de curiosidade tomou as famílias, as casas, os grupos. Como seriam os novos bondes que andavam magicamente, sem impulso exterior? Eu tinha notícia pelo pretinho Lázaro, filho da cozinheira da minha tia, vinda do Rio, que era muito perigoso esse negócio de eletricidade. Quem pusesse os pés nos trilhos ficava ali grudado e seria esmagado fatal-

mente pelo bonde. Precisava pular."⁵

Inovações como essa pouco a pouco iam alterando a tradicional paisagem mostrada pela cidade: "Meu pai contava que atravessara, sem se curvar, por dentro de canos enormes por onde passaria a água represada.

Um mistério esse negócio de eletricidade. Ninguém sabia como era. Como é que funcionava. Para isso as ruas da pequena São Paulo de 1900 enchiam-se de fios e de postes."⁶

Foi essa São Paulo nova-rica, vivendo a delícia da expansão urbana que lhe proporcionavam os recursos provenientes do comércio do café e da industrialização recente, a se povoar e a se cosmopolitizar num ritmo veloz graças à imigração européia, a se expandir ao longo das linhas ferroviárias, a se embelezar com produtos industriais e culturais trazidos desde as grandes metrópoles tão admiradas, que o século XX assistiu nascer. Essa cidade que permitiu a Pierre Denis, no alvorecer do novecentos, considerar que "Saint-Paul est avec le Rio le seul point du Brésil où l'on puisse voir une foule."⁷

A antiga São Paulo dos tempos coloniais desintegrava-se diante dos olhares assustados de seus habitantes mais velhos, como, já na década de 30, salientava o próprio Antônio de Alcântara Machado: "Na cidade distanciada de sua história mesmo recente quase nada fala à lembrança da gente. Não há evocá-la senão através da imaginação. Inútil querer com o cenário de hoje reconstituir uma cena de ontem. Ainda para os menores de trinta anos a coisa é impossível. Para rever é preciso fechar os olhos."⁸

Sorradeira, ingovernável, a metrópole impunha-se

perante a população de toda impotente: "As ruas de São Paulo não envelhecem. Não tem tempo de envelhecer. Nenhuma existe como existiu há trinta anos. Vamos dizer vinte. Vamos dizer mesmo dez. O que deve desanimar os turistas: têm de se contentar com o Butantã, a Penitenciária, o Parque da Água Branca. Inutilmente procurarão entrar em contato com o passado numa dessas ruas mais que centenárias, estreitas, frias, cheirando a mofo, como possui toda cidade européia que se preza. Aqui, as casas vivem menos de que os homens. E se afastam para alargar as ruas."⁹

É a São Paulo de um lado cosmopolita, da pequena multidão, dos automóveis, bondes, carros e ônibus, do cinema, da eletricidade, da oficina e da indústria, dos anúncios luminosos e dos primeiros grandes edifícios, da urbanização desenfreada e problemática; mas ainda romântica e tradicional, dos acendedores da companhia de gás, de um certo provincianismo latente, que Antônio de Alcântara Machado encontrou na plena efervescência dos anos 20, deixando dela importantes registros em suas colaborações no Jornal do Comércio.

Nos sueltos ali publicados com frequência aludia a situações que iam moldando o dia a dia da sua paulicéia, fatos corriqueiros como a mendicância no centro da cidade, os bondes quase nunca limpos e sempre lotados nas horas de maior movimento, a necessidade de melhoramentos em ruas e praças, a falta de instalações adequadas para o serviço judiciário, a não existência de áreas para a prática desportiva, e outros problemas para os quais chamava a atenção das autoridades.

Dessa forma, também graças à sua colaboração na imprensa ele se via obrigado a conviver com o panorama urbano exibido pela São Paulo de então, o que lhe exigia uma contínua atenção para as transformações sofridas pela cidade. Tal prática, com efeito, teria sido fundamental para o escritor que, conforme assinala Cecília de Lara, com o "exercício dessa tarefa quase quotidiana de observar e registrar a vida da cidade preparou a criação futura, ficcional, pois todas as suas obras dos anos 20, - exceptuando-se Pathé-Baby - tiveram nestes instantâneos da vida de São Paulo da época, o primeiro esboço de sua ambientação, quanto aos tipos humanos ou cenários."¹⁰

A modernização, que São Paulo principiava a sentir em seu próprio corpo, fascinava; as ruas eram e ofereciam espetáculos a cada novo dia que surgia. Quanto a isso o testemunho, novamente, é de Antônio de Alcântara Machado, em texto publicado em fevereiro de 1925, no Jornal do Comércio: "A transformação do centro da cidade em campo de futebol está constituindo um sucesso incomparável..."

Em torno dos guardas municipais, que, de apito na boca, são os juizes dos interessantes jogos entre automóveis de um lado e os bondes e carroças de outro, há sempre um número enorme de basbaques, assistência ruidosa que comenta e chega até a aplaudir às vezes...

Um espetáculo curiosíssimo.

Na esquina do viaduto do Chá com a rua Libero Badaró, então, é um delírio. Dezenas e dezenas de pessoas passam o dia inteiro torcendo desesperadamente..."¹¹

As grandes cidades acabam por se transformar em ob-

jeto de contemplação, aguçam a curiosidade ou agridem a sensibilidade tanto dos que nelas vivem como dos que por elas passam. As ruas se vêem tomadas por verdadeiras multidões: a sobrevivência, ao menos em termos, antes independendo razoavelmente dos contatos interpessoais mediados apenas por interesses comerciais e profissionais, encontra nelas o seu eixo central. Tanto na Europa como em regiões das Américas a realidade urbana é uma força que se impõe sobre toda uma população. Ao meio dela, os artistas, que têm, na vida agitada dos grandes centros, uma experiência até então insólita.

O fenômeno, nesse sentido, é universal: "Seja Lisboa, São Paulo, Buenos Aires, Ciudad de México, Londres, Paris, percebemos um procedimento comum: transformar a cidade em metáfora - transpor a cartografia em poesia, o mapa em símbolo, a função referencial em função poética."¹²

A uma realidade em franco processo de transfiguração obrigatoriamente teriam que responder novas formas de percepção e expressão. Encontrá-las e desenvolvê-las foi a tarefa a que se lançaram todos os movimentos da vanguarda do início do século. No caso brasileiro, foi a que se propôs o Modernismo.

De 1926 há um pequeno fragmento, publicado em Terra Roxa e outras terras, que ilustra o descompasso que se estabelece entre o referente - a cidade modernizando-se - e a linguagem, desde que esta teime em se manter arcaica e retumbante; contraste a que os modernistas estão atentos: "Em 1877, Américo de Campos, maravilhado com a prosperidade de S. Paulo, com estas palavras descrevia o que ele chamava a terceira fase, vinda depois da dos jesuítas e da acadêmica,

da cidade da civilização:

"Assim como a Academia foi o Vesúvio que sepultou sob as cinzas e sob as alvas irrompidas de seu seio a velha Pompéia, dos frades e dos governadores coloniais, assim a estrada de ferro, a telegrafia, o desenvolvimento agrícola da província, a imprensa, os estabelecimentos industriais, a navegação a vapor, o grande comércio e outros elementos do progresso moderno acumularam-se um dia, e absorveram a cidade escolástica, a cidade dos empregados públicos, literária, palreira, poética, mas vadia, pobre, paralisada, transformando-a em um grande centro, renovando-lhe a população, dando-lhe vida enérgica e múltipla de uma grande cidade, trazendo-lhe o gás, os larâpios de profissão, a imprensa regular, os telegramas, os Almanaques, as óperas líricas, as prima-donas, o sorvete, os touristes marqueses e não marqueses, os bondes, os pátios e os patinadores e até as borboletas cosmopolitas que em abundantes partidas nos estão enviando o Rio da Prata e outros pontos longínquos do globo."

Logo após a transcrição seguia-se um breve mas mordaz comentário, que criticava exatamente toda a empolgação patente na linguagem ali posta em uso, em flagrante oposição à efervescência do ambiente a que se referia:

"Um só período. Pitoresco. E quase atual."¹³

Passa a interessar para os artistas de então não só enfocar a vida moderna, cantá-la, mas também reproduzi-la, mimetizá-la em suas obras, expressá-la esteticamente. É a esta nova tradição - então ruptura - que Antônio de Alcântara Machado se incorpora, desde Pathé-Baby, quando tratara do universo urbano europeu. No caso de Brás, Bexiga e Barra

Funda, a preocupação temática é sensivelmente moderna: a presença de imigrantes de determinado agrupamento étnico no solo de uma ainda provinciana, mas grande cidade.

Italianos e São Paulo - melhor seria italianos em São Paulo - enquanto realidades interdependentes, influenciando-se mutuamente, em pleno processo de transformação. Resta saber como a cidade e as personagens puderam se achar expressos na concreta tessitura do livro; ou, em outras palavras, o porquê de se poder dizer que Brás, Bexiga e Barra Funda, em suas páginas, traz delineada uma verdadeira topografia, paulistana e ítalo-paulistana.

B - TOPOGRAFIA PAULISTANA

"De fato - os bairros cheios da gen
alegre que se vai caldeando nas longas
e mal calçadas ruas de S. Paulo foram
os cenários onde se abriu a **objetiva ob**
servadora do talentoso autor do **Brás,**
Bexiga e Barra Funda."

Martin Damy, "O Espírito dos Livros".
Jornal do Comércio, 6/4/1927.

1 - Entre o Mapa e a Cidade

"Convém precisar a imagem dos que morreram com a dos lugares em que penaram."

Antônio de Alcântara Machado,
"Ruas de São Paulo Antigo". Diário de São Paulo, 6/7/1933.

A paisagem urbana característica da São Paulo dos anos 20 começara a ser desenhada desde as últimas décadas do século passado. Foi então que a cidade viveu, pela primeira vez, um grande surto de expansão, com as suas fronteiras se estendendo pelos antigos arredores.

O crescente parque industrial, necessitado de mão de obra, atraía para a capital do estado um bom número de trabalhadores, em sua maioria de origem estrangeira. Tal população é que iria garantir a formação dos bairros operários, que tenderam a se localizar nas áreas baixas, menos nobres, principalmente nas várzeas do Tamanduateí e ao longo da linhas das Estradas de Ferro. Ali também se instalaram a maioria das indústrias, em decorrência do menor valor dos terrenos.

Enquanto isso, os bairros em que se reuniam as famílias tradicionais, as elites, ocupavam as regiões mais altas, onde terra e clima eram mais salubres: "O baixo preço

dos terrenos e a proximidade das estações ferroviárias atraíam para o Brás, o Bom Retiro, a Moóca, as novas indústrias e muitos dos imigrantes recém-chegados. O processo de formação dos bairros, em função da constituição da sociedade de classes, é simétrico: enquanto a massa de imigrantes se concentra nas várzeas, bordando as faces sul e leste do maciço paulistano, vão surgindo neste os bairros residenciais que sobem as encostas em busca de terrenos altos e saudáveis (Higienópolis) até atingir o alto espigão, onde se abre a Avenida Paulista."¹⁴

Como resultado desta ocupação da superfície do município, o Brás, o Belenzinho, o Bom Retiro, a Moóca, a Bexiga e a Barra Funda, principalmente, passam a se destacar como bairros com uma alta concentração de operários e imigrantes, de origem italiana em particular. Tais regiões tornaram-se típicas justo em virtude dessa alta concentração de membros de um só grupo étnico, com suas tradições culturais, usos e costumes peculiares.

Graças a este fato Antônio de Alcântara Machado viu-se obrigado, em Brás, Bexiga e Barra Funda, a respeitar algumas determinações impostas por aquela estruturação da cidade, já preexistente.

Se em qualquer aglomeração urbana o referir-se a alguma região, rua ou bairro, traz consigo, implícita, a referência aos indivíduos que ali habitam ou por ali transitam - ou aos indivíduos que dali se vêm excluídos -, no caso da São Paulo dos anos 20, é mais especificamente na São Paulo de Brás, Bexiga e Barra Funda, isso fica ainda mais patente: é constante uma espécie de relacionamento íntimo entre a ci-

dade e os imigrantes.

Daí resulta que apenas situar um italiano ou um ítalo-paulista na Rua do Gasômetro, ou na Avenida Paulista, significa fornecer informações de relevo sobre esse indivíduo. No Brás ele permaneceria em seu universo próprio, em seu mundo, assim como no Belenzinho, no Bexiga ou na Barra Funda. No Jardim América, por outro lado, ele estaria em um espaço que originalmente não lhe fora destinado. A estruturação da superfície paulistana constitui-se em norma geral, com regiões valorizadas e disputadas, nas quais de modo geral se estabelecem as elites tradicionais, e outras onde em sua maioria habitam, inferiorizadas social, econômica e até geograficamente, as camadas mais baixas, compostas por um considerável número de italianos.

Nesse caso, a mobilidade espacial, transitória ou definitiva, pode indicar um processo ou projeto de ascensão econômica, avidamente esperada por parte de homens que ao deixarem as suas terras sonhavam, enganados pelas propagandas oficiais, com a perspectiva de enriquecimento fácil, com o "fazer a América". Aquela norma geral fornecida pela cidade tem por correspondência a transgressão, que é dada pela movimentação do imigrante, desde que este consiga um progresso financeiro - que é a condição necessária.

São Paulo - certas regiões de São Paulo - de mero referente transforma-se em elemento fundamental para a economia dos contos, porque conteúdos que jazem implícitos em nomes de ruas ou bairros quase nunca são dados. No intervalo entre o dito e o conotado que deveria atuar o leitor, preenchendo lacunas. Há nomes que assumem o valor de verdadeiros

sintagmas narrativos, tornam-se índices essenciais para a composição de praticamente todos os textos. Têm a mesma função dos pontos estratégicos que em um mapa possibilitam recompor toda uma paisagem, orientando os que a ele recorrem, indicando as direções a seguir, ou as características principais de certas porções territoriais.

A cidade, assim, simultaneamente empresta personagens, acontecimentos e a paisagem em que tudo se desenvolve. Em Brás, Bexiga e Barra Funda São Paulo se encontra desnudada, o que propicia a descoberta de boa parte de seus mais íntimos segredos. O narrador do livro, a passear por suas ruas, nada mais faz que recolher tudo aquilo que ela pode lhe oferecer; em troca, porém, zela para que em momento algum seja posta em dúvida a relação intrínseca existente entre a vida paulistana e os fatos e personagens de que trata, e que fazem que aquela vida e paisagem, em forte interação, constituam algo de único.

Por isso, o cuidado em fornecer um grande número de informações geográficas, demarcações espaciais que configuram o cenário em que habitam, e transitam, ou a que almejam, os ítalo-paulistas de Brás, Bexiga e Barra Funda. Algo tão marcante que torna possível identificar, ali, o trabalho de um narrador cartógrafo, a mapear, passeando pelas ruas da cidade. Os exemplos se multiplicam:

"A rua barão de Itapetininga é um depósito sarapintado de automóveis gritadores."¹⁵

"Sua linha: Praça do Patriarcha - Lapa. Arranjou logo uma pequena. No fim da rua das Palmeiras."

("Tiro de Guerra Nº 35", p. 49)

"Carrocinhas de padeiro derrapavam nos paralelepípedos da rua Souza Lima. Passavam cestas para a feira do largo do Arouche."

("O Monstro de Rodas", p. 117)

Conhecedor do ambiente de que trata, e recolhendo situações e tipos no dia a dia das ruas, como se após um razoável período de convivência, o narrador de Brás, Bexiga e Barra Funda procura mostrar alguns aspectos que configuram a vida da cidade. De toda a São Paulo que os seus olhos apreciam, aquilo que lhe parece digno de nota, importante para os seus propósitos, ele introduz, desenha em seu mapa. Mesmo quando as conotações sociais características de certos bairros ou ruas pouco parecem relevantes, por não serem tão necessárias para a compreensão e o desenvolvimento das narrativas, o traçado das ruas, o contorno cartográfico de São Paulo é reproduzido. Daí ser bem amplo o mapa, o painel construído: não apenas geográfico, mas ainda social.

À exceção de um único conto, "Lisetta", todos os demais trazem nomeados locais e ambientes em que os principais acontecimentos têm lugar. Ao lado de ruas, praças ou avenidas, edifícios e áreas públicas, lugares típicos da São Paulo da época altamente populares e freqüentados, são assi-

nalados pelo narrador, na maior parte das situações, ou pela fala das personagens, também a circular pela cidade:

"- Diga a ela que eu a espero amanhã de noite, às oito horas, na rua... não... atrás da igreja de Santa Cecília."

("Carmela", p. 37)

"Delírio futebolístico no Parque Antártica."

("Corinthians (2) vs. Palestra (1)", p. 89)

"Tranquillo empurrou o filho com fraque e tudo para dentro de um automóvel no largo de São Francisco e mandou tocar a toda para casa."

("Nacionalidade", p. 140)

O mapa resultante, assim, ao mesmo tempo que traz registrado o traçado de ruas e avenidas, assinala também alguns locais conhecidos da cidade, a funcionarem como pontos de referência, verdadeiros marcos. São Paulo, desse modo, pôde ter em Brás, Bexiga e Barra Funda um espelho onde viu refletidos fragmentos de sua identidade sócio-geográfica.

2 - A Cidade que mostra o Mapa

"Em literatura ser moderno é tudo."

Antônio de Alcântara Machado,
"Filiação Impossível". Jornal do Comércio, 2/4/1927.

O narrador de Brás, Bexiga e Barra Funda anda por São Paulo, e observa. As ruas lhe oferecem os episódios de que trata; quando os encontra, registra-os, não esquecendo de assinalar onde eles têm lugar. Recolhidos à cidade, a ela são devolvidos: a representação literária remete ao universo concreto.

O hábito de caminhar por certas ruas, por determinado bairro, ou pelo espaço maior que é a cidade, tende a trazer, da convivência, a familiaridade. O contato frequente, o constante trabalho de observação, proporciona um acréscimo na experiência do sujeito que, ao refletir, analisa o mundo onde vive. A profundidade de tais reflexões pode indicar uma maior ou menor intimidade, um maior ou menor conhecimento do ambiente, dos fatos que marcam o cotidiano da comunidade, situando o indivíduo diante das realidades em que se vê imerso.

Ao contar São Paulo, o narrador ao mesmo tempo se mostra envolvido pelas cenas urbanas; no esforço por representá-la às vezes deixa escapar alguns juízos pessoais, in-

dícios que permitem situá-lo no dia a dia, reflexões que sinalizam para a existência de uma relação pessoal que ele mantém com a cidade:

"Deante de Álvares de Azevedo (ou Fagundes Varela) o Angelo Cuoco de sapatos vermelhos..."

("Carmela", p. 35)

"No largo Municipal o pessoal evoluia entre as cadeiras do bar e as costas protofônicas de Carlos Gomes..."

("Tiro de Guerra Nº 35", p. 51)

"O urso lá se fora 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."

("Lisetta", p. 84)

Utilizando-se da terceira pessoa, o narrador quase sempre se posiciona como um observador atento a tudo aquilo que acontece à sua volta. Como se estivesse registrando a maior parte dos acontecimentos de que trata na hora mesma em que estes ocorrem, ele tem na objetividade de seu texto - como em verdade defendia Antônio de Alcântara Machado - uma das preocupações centrais. A princípio, portanto, a sua pro-

ximidade com relação à vida de São Paulo se fundamenta primordialmente no registro da paisagem urbana e humana em que se movimentam as personagens com as quais interage.

A despeito disso, em raras ocasiões e com grande sutileza, ele emite julgamentos ou opiniões de ordem pessoal. Nos três casos antes citados há uma nítida quebra na objetividade da narração; além de focar o ambiente onde os eventos narrados têm lugar, surgem ali juízos que remetem à experiência do narrador, no seu convívio com a cidade. Trazem, todos, observações de caráter estético, ou arquitetônico, que só poderiam ter sido feitas após uma análise mínima dos objetos ou personalidades postos em foco.

A hesitação entre qual dos poetas românticos estaria representado sugere a necessidade de um prévio conhecimento do monumento, e uma reflexão realizada a partir de um contato anterior. Algo semelhante pode ser dito quanto ao qualificativo aplicado à imagem e ao próprio Carlos Gomes, "protofônico", que nada mais é que um juízo crítico. No terceiro exemplo, a observação relativa ao estilo arquitetônico do palacete vem, do mesmo modo, da bagagem do narrador, que mobiliza conhecimentos pertencentes tão somente a ele mesmo.

Assim, ele não só se revela em contato com a realidade urbana, representando-a, como demonstra alguma intimidade com valores que apenas um convívio anterior teria propiciado. Ao invés de imediata, sua relação com a cidade se estende pelo passado. Os elementos geográficos, sociais ou culturais que São Paulo lhe empresta, e dos quais se utiliza para construir Brás, Bexiga e Barra Funda, permitem, inclusive, que ele se posicione diante deles e, por extensão, da ci

dade como um todo.

É dessa convivência com as ruas e fatos corriqueiros da paulicéia de então, desse conhecimento, desta transposição de aspectos físicos e humanos que o narrador encontra subsídios para compor os contos. Aquela São Paulo, ao fornecer fragmentos de sua realidade, acaba por se encontrar representada inteira no livro, graças à somatória de todos estes recortes selecionados de acordo com uma certa necessidade.

A operação posta em jogo pelo narrador é semelhante àquela que comanda o trabalho de transposição de um cartógrafo. Tendo um recorte qualquer para reproduzir, geralmente em escala menor, este deve selecionar da paisagem aquilo que sob certo ponto de vista lhe parece determinante, num momento particular, procurando, a partir destes dados, recompor o todo. Selecionando, o mapa reduz, simplifica uma realidade de maior grau de complexidade. O processo que comanda a sua execução é em sua essência metonímico: fragmentos em especial significativos tomam o lugar do universo de onde são extraídos. Fundamental é realçar que o cartógrafo, de todo modo, mostra a sua presença exatamente na escolha destes fragmentos de antemão fornecidos pelo ambiente.

Daí ser possível aproximar o processo desenvolvido por um cartógrafo daquele realizado pelo narrador de Brás, Bexiga e Barra Funda. A menção a certas parcelas do mundo paulistano, atomizadas, assinala lugares que são pontos de referência para a cidade, como que emitem radiações que atingem a totalidade do território e da vida de São Paulo. Porções eleitas pelo narrador - que assim se expõe perante a

cidade - têm o poder de figurar em substituição à realidade mais ampla, a que se ligam por uma relação de pertença.

Por isso esse narrador assumir a postura de um "bricoleur", no sentido que Claude Lévi-Strauss emprestou a este termo, indicando aquele indivíduo que no intuito de realizar alguma tarefa opera com um repertório finito de instrumentos heterogêneos, com materiais fragmentários que a todo momento foi e vai acumulando, muitas vezes resíduos de trabalhos anteriores. Ele irá trabalhar com este conjunto de materiais e instrumentos, que devem servir para os mais diferentes desígnios: "Vejam-lo no trabalho: animado por seu projeto, seu primeiro passo prático é todavia, retrospectivo: deve voltar-se para um conjunto já constituído, formado de ferramentas e materias; fazer-lhe ou refazer-lhe o inventário; enfim e, sobretudo, entabular com ele uma espécie de diálogo, para enumerar, antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema que ele lhe apresenta. Todos esses objetos heteróclitos, que constituem seu tesouro, interroga-os para compreender o que cada um deles poderia "significar", contribuindo, assim, para definir um conjunto a realizar, mas que não diferirá, finalmente, do conjunto instrumental senão pela disposição interna das partes."¹⁶

O narrador de Brás, Bexiga e Barra Funda, ao introduzir nos contos fragmentos e personagens que recolhe da São Paulo dos anos 20, para mostrar flagrantes de fatos de parcelas da cidade, escolhendo-os dentre vários, além de cartógrafo é um "bricoleur"; ou, por outra, é um cartógrafo exatamente por ser um "bricoleur".

Com a paisagem paulistana à sua disposição - heterogênea e finita - ele seleciona aquilo que lhe aparenta ser útil para que possa atingir o seu intento: representar a cidade, e nela os ítalo-paulistas como elementos humanos que trazem todo um novo colorido ao universo urbano. E revela-se, por intermédio destas escolhas, incorpora-se ao seu trabalho através delas. Elas esboçam a sua persona, e, mais que isso, a sua paixão.

Tudo aquilo que sob determinado ponto de vista se mostrava significativo para a composição dos contos é incorporado ao livro. O fraco de Antônio de Alcântara Machado pela cidade natal se concretiza, aqui, no trazê-la à obra, figurá-la, reproduzi-la. Certas reflexões e opiniões, tendo por motivo São Paulo, chegam até a ser usadas por mais de uma vez pelo autor, que se torna, desta maneira, "bricoleur" de si mesmo, numa espécie de segundo grau.

Em "Estética Suburbana", crônica de setembro de 1926, em meio a toda uma análise do panorama urbano e arquitetônico de São Paulo, ele apresentara algumas críticas a monumentos que deviam homenagear personalidades ilustres: "José Bonifácio o moço é outra vítima da posteridade. Feijó é ainda mais. Álvares de Azevedo virou Fagundes Varela. Carlos Gomes mudou uns tempos de cara."¹⁷

Esta observação do autor com respeito à confusa e pouco realista semelhança entre Álvares de Azevedo e Fagundes Varela, que para ele caracterizava o busto dedicado ao primeiro, reaparece em Brás, Bexiga e Barra Funda. E indica, como já foi dito, um ponto de vista subjetivo.

Tal prática, o reaproveitamento de idéias anterior-

mente expostas, é peculiar a Antônio de Alcântara Machado; para o Laranja da China, por exemplo, ele reutilizou três crônicas de rodapé para compor contos. Cecília de Lara destaca a importância deste procedimento para o trabalho de criação do autor: "Enfim, a produção em jornal revela muita matéria prima da ficção aproveitada diretamente ou não."¹⁸

A bricolagem posta em prática pelo narrador, e concretizada nos textos, não se resume à incorporação de aspectos da paisagem geográfica, arquitetônica e humana da cidade. O atento olhar sobre São Paulo, a observação constante que é a sua marca característica, acaba por fazer que sejam introduzidas às narrativas elementos e dados inerentes à própria ambiência paulistana, tal como eles apareciam na época.

Das ruas, praças e avenidas por onde anda, a passear, o narrador recolhe ainda, colecionando, placas, cartazes e propagandas típicos de então, para reproduzi-los nos contos. Estes objetos configuravam a paisagem urbana da paulicéia dos anos 20, dando a ela características de tempo e lugar. São estímulos visuais que, transpostos para a superfície do livro, passam a ter uma função composicional, estética, além de simplesmente semântica. Surgem nos textos - assim como nas ruas de onde foram extraídos - em flagrante contraste com relação ao restante do ambiente, o que faz que consigam grande destaque. No livro estes elementos são realçados graças ao uso de uma notação gráfica reforçada.

O desejo do narrador, nesse sentido, é mimetizar em grau máximo o cenário, em sentido amplo, que São Paulo lhe propiciava. Presente ao corpo dos textos, em negrito e cai-

xa alta, placas e cartazes datam a cidade ali mostrada:

"As casas de moda (AO CHIC PARISIENSE, SÃO PAULO - PARIS, PARIS ELEGANTE) despejavam nas calçadas as costureirinhas..."

("Carmela", p. 33)

"Ia indo na manhã. A professora pública estranhou aquêles ar tão triste. as bananas na porta da QUITANDA TRIPOLI ITALIANA eram de ouro por causa do sol."

("Amor e Sangue", p. 61)

"AO BARBEIRO SUBMARINO. BARBA: 300 réis. CABELO: 600 réis. SERVIÇO GARANTIDO."

("Amor e Sangue", p. 63)

"Na sala de jantar Pepino bebia cerveja em companhia do Américo Zampolini (SALÃO PALESTRA ITÁLIA - Engraxa-se na perfeição a 200 réis)..."

("O Monstro de Rodas", p. 115)

Além do monumental:

AVISO ÀS EXCELENTÍSSIMAS MÃES DE FAMÍLIA
O
ARMAZEM PROGRESSO DE SÃO PAULO
DE
NATALE PIENOTTO
TEM ARTIGOS DE TODAS AS QUALIDADES
DÁ-SE UM CONTO DE RÉIS A QUEM PROVAR O CONTRÁRIO
N. B. — Jogo de bocce com serviço de restaurante nos fundos.

("Armazem Progresso de São Paulo", p. 121)

É importante salientar que assim como a geografia física e humana são índices que trazem informações históricas e remetem a determinada época, para a São Paulo dos anos 20, também estas placas "desenhadas" pelo olhar do narrador, com nomes de lojas, barbearias, bares e salões, proporciona um recorte sobre dado período vivido pela cidade. Tempo em que a influência francesa se fazia sentir não só nos meios artísticos e intelectuais, mas ainda na moda, quando os imigrantes italianos, trabalhadores ou proprietários de pequenos negócios, mantinham vivas na lembrança imagens e fatos relacionados à guerra na Tripolitânia, e quando o time de futebol fundado por membros da colônia ainda se chamava Palestra Itália.

No caso do "Armazem Progresso de São Paulo", com suas "letras formidáveis na fachada e em prospectos",¹⁹ a referência a esse passado é garantida pela composição gráfica da propaganda, típica de anúncios publicitários de então, com o uso de uma grande variedade de tipos distintos, combinados entre si, e que deveriam chamar a atenção dos que andavam pelas ruas, ou daqueles que liam os jornais diários, de onde emergiam com realce.

É bom lembrar que Antônio de Alcântara Machado,

talvez por causa de sua militância na imprensa, ou por sua ligação com as Artes Plásticas, ao conviver com aquela que foi, nos termos de Mário de Andrade, a "maior orgia intelectual que a história do país registra",²⁰ possuía algum conhecimento no campo das Artes Gráficas. Basta verificar as restrições que fez com relação à composição e apresentação tipográfica da revista Verde: "O aspecto material prosperou. Eu se fosse você ainda o simplificaria mais um bocádo. Enfeia-o muito desenhinho tipográfico. Na capa além da margem verde bastaria um quadrado preto cercando o sumário. Não dois como agora. Nos paralelepípedos que ladeiam o título arranque os pontilhos ::::: As letras bastam. Tire também os traços desenhados que separam os artigos. O que está entre o conto do Alphonsus e a poesia do Camilo (décima página) é horroroso. Para que separação? Para esse fim bastam os títulos."²¹

E as suas sugestões foram acatadas, como comenta Plínio Doyle, e se mostraram pertinentes: "E os conselhos de Alcântara Machado foram seguidos; a partir do nº 4 a capa está mais simples, sem um dos quadrados cercando o sumário, e sem os pontinhos nos paralelepípedos":²²

••• DIRECCÃO •••
••••••••••
HENRIQUE DE RESENDE
MARTINS MENDES
••••••••••
ROSARIO FUSCO

VERDE

REVISTA-MENSAL
DE ARTE E
CULTURA

NUMERO •••
ANNO •••••
••••••••••
••••••••••
REDACCÃO
••••••••••
ADMINISTRAÇÃO
RUA DE ALMEIDA, 52
CATAGUAYAS - SP

<p>MARIO DE ANDRADE OSWALDO DE ANDRADE PRUDENTE DE MORAES, NETO JOÃO ALPHONSUS ILDEFONSO PEREDA VALDES BLAISE GENDRARS MARTINS DE OLIVEIRA SERGIO MILLIET GODOFRÉDO RANGEL WELLINGTON BRANDÃO ABGAR RENAULT ASCENSO FERREIRA CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE ASCANIO LOPES ROSARIO FUSCO EMILIO MOURA HENRIQUE DE RESENDE PEDRO NAVA ILDEFONSO FALCÃO CAMILLO SOARES</p>	<p>CASO DA CASCATAS OS ESPLENORES DO ORIENTE AVENTURA OXYCYANURETO 1º MERCURIO A GERMANA BITTENCOURT AUX JEUNES GENS DE CATAGUAYAS MODERNISMO RELIGIÃO A SYNCOPE CANTOS MUNICIPAES MATINAL CAMELOTS QUADRIEJA DESCOBRIMENTO DO BRASIL FESTA DA BANDEIRA CHROMO CANTO DA TERRA VERDE (2) VENTANIA SINGERMAN, STOLEK E ETC. DESCOBERTA</p>
---	--

"FIGURA": ROSARIO FUSCO
NOTAS DE: YAN DE ALMEIDA PRADO, HENRIQUE DE RESENDE,
ROSARIO FUSCO E ASCANIO LOPES

NUMERO - 1500

ASSIGNATURA - 11500

DIRECCAO
de
HENRIQUE DE RESENDE
MARTINS MENDES
e
ROSARIO FUSCO

VERDE

REVISTA-MENSAL
DE ARTE E
CULTURA

NUMERO •••
ANNO •••••
REDACCAO
••••••••••
ADMINISTRAÇÃO
RUA DE ALMEIDA, 52
CATAGUAYAS - SP

SUMMARIO

MARCOS FINGERIT
MARIOWALO
MARIO DE ANDRADE
MARQUIN REBELLO
FRANCISCO I. PEIXOTO
ROSARIO FUSCO
ASCANIO LOPES
AFFONSO ARINOS (sobretudo)
PIMENTA VELOSO
ANTONIO DE ALCANTARA MACIEIRO
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
ILDEFONSO FALCÃO
ALBANO DE MORAES
GUILHERME DE ALMEIDA
HENRIQUE DE RESENDE
GUILHERMINO CEBAR
A. FONSECA LOBO
EDMUNDO LYS

JOSEFINA BAKIK
HOMENAGEM AOS HOMENS QUE AGEM
APRESENTAÇÃO
INTERIOR NUMERO UM
PEDREIRA
MADRIGAL
PEDRO ALVAROS CAHUAL
TRÊS ESTANCIAS OPTIMISTAS
HISTORIA SEM PALAVRAS
O FILÓSOFO PLATÃO
CONVITE AO SUICÍDIO
SINGERMAN STOLEK, ETC. (II)
PATRIOTISMO
L'OISEAU BLEU
SENZALA
CRONICA QUASI POLICIAL
AURTORIA DA ARTE DE FURTAR
TEORIA ARTISTICA DA FAMINHA

APONTAMENTOS DE
ROSARIO FUSCO, FRANCISCO PEIXOTO, ASCANIO LOPES, HENRIQUE DE RESENDE

NUMERO - 1500

ASSIGNATURA - 11500

Algo semelhante se verifica na transcrição do convite de casamento de Tereza Rita e Adriano Melli, em "A Sociedade":

*O conselheiro José Benifácio
de Matos e Arruda*

*e
senhora*

*têm a honra de participar
a V. Exa. e Exma. família,
o contracto de casamento de
sua filha Teresa Rita com o
sr. Adriano Melli,
Rua da Liberdade, n. 259-C.*

O cav. uff. Salvatore Melli

*e
senhora*

*têm a honra de participar
a V. Exa. e Exma. família,
o contracto de casamento de
seu filho Adriano com a se-
nhorinha Teresa Rita de Ma-
tos e Arruda,
Rua da Barra Funda, n. 427.*

S. Paulo, 19 de fevereiro de 1927.

("A Sociedade", p. 76)

Em relação ao "texto" anterior, do "Armazem Progresso de São Paulo", este último tem menor valor enquanto testemunho histórico, pois tanto a elaboração formal como textual das participações matrimoniais pouco mudaram desde então. Afinal, o pragmatismo inerente à mensagem publicitária, que precisa chamar a atenção de um provável consumidor, exige dela um constante renovar-se, ao contrário do que acontece com fórmulas sociais tão gastas como esta que surge em "A Sociedade".

Por operar a partir do acúmulo de elementos residuais que a comunidade lhe envia, o "bricoleur" é um realista graças à própria natureza de seu trabalho. Contudo, recolhendo dados de um ambiente e transportando-os a um outro universo, ele executa um processo de refuncionalização. Se o sentido - a carga semântica - de um objeto ou fenômeno não necessariamente se perde nesta operação, novas significações

a eles são incorporadas. Certos estímulos, até então latentes, tornam-se destacados (além da questão do tempo, que faz que sejam hoje vistos com algum estranhamento "textos" que eram apreciados com naturalidade no dia a dia da São Paulo de então). No caso dos prospectos e placas do "Armazem Progresso de São Paulo", e da participação matrimonial de "A Sociedade", além da função natural a que se destinariam - publicitária e informativa, principalmente -, passam, notadamente o primeiro, a funcionar como elementos alusivos a uma dada realidade, não mais existente. Entretanto, e fato ainda mais relevante, ao serem transpostos para as páginas de um livro, assumem um valor plástico, alterando a feição típica, institucionalizada e tradicional de tal veículo, enriquecendo-o portanto.

Esses textos, ao lado daqueles nomes de lojas, salões e barbearias (que se não recebem tratamento gráfico tão elaborado aparecem em negrito ou negrito e caixa alta), introduzidos com realce e estabelecendo um jogo de tonalidades e grandezas diferentes, quebram a uniformidade tipográfica de Brás, Bexiga e Barra Funda. Mais que isso, como que introduzem no corpo das narrativas impressões visuais que povoavam a paulicéia da década de 20.

E é graças ao desejo de mimetização característica do livro, e mimetização não apenas de aspectos físicos, que surgem também, nos contos, outras variações na notação gráfica, com o intuito de reproduzir inflexões das falas de personagens. O narrador, assim, pretende não só trazer a paisagem paulistana, tal como a encontrava nas ruas, para os textos que compõe, como também se esforça por incorporar tu-

do aquilo que em suas andanças ouve, e como ouve:

"- Ei, Nicolino! NICOLINO!"

("Amor e Sangue", p. 62)

"- Desista!

- Mas você me paga, sua desgraçada!

- NÃ-Ã-O!

A punhalada derrubou-a.

- Pega! PEGA! PEGA!"

("Amor e Sangue", p. 65)

"- Pode ofender que eu não entendo!

Mamãe! **Mamãe! MAMÃE!**"

("Nacionalidade", p. 135)

A função é assinalar a variação no tom de voz das personagens, em algumas situações limite. O reforço no tratamento gráfico transmite a idéia de um aumento na entonação. Com propósito semelhante, qual seja, num esforço por reproduzir no texto escrito marcas típicas de um discurso oral, o narrador lança mão, ainda, de um bom número de onomatopéias, além de sinalizar, com a utilização de traços entre pequenos grupos sonoros ou separação por reticências, o ritmo de certas falas, com destaque sobre a pronúncia acentuada de algumas sílabas:

"- Vol...ver!

Volveram.

- Abém!"

("Tiro de Guerra Nº 35", p. 51)

"- Ahn! Ahn! Ahn! Ahn! Eu que... ro
o ur...so! O ur...so! Ai, mamãe! Ai,
Mamãe! Eu que...ro o...o...o... Ahn!
Ahn!"

("Lisetta", p. 83)

"O medo fez silêncio.

Prrrrrii!

Pan!

- Go-o-o-o-ol! Corinthians!"

("Corinthians (2) vs. Palestra (1)", p. 95)

Negrito e caixa alta têm ainda a função de marcar as mais variadas "citações" que surgem em Brás, Bexiga e Barra Funda, principalmente nomes de jornais, revistas, produtos típicos da época e títulos ou trechos de músicas cantadas por personagens. Desde o "Artigo de Fundo", com a utilização de passagens da Carta de Pero Vaz de Caminha:

"A primeira as caravelas descobridoras encontraram aqui comendo gente e desdenhosa de **mostrar suas vergonhas**. A segunda veio nas caravelas. Logo os machos sacudidos desta se enamoraram das moças **bem gentis** daquela que tinham cabelos **mui pretos, compridos pelas espadoas**."

("Artigo de Fundo", p. 16)

Processo que se repete em vários contos:

"Saiu do Grupo e foi para a oficina mecânica do cunhado. Fumando Bemtevi e cantando a Caraboo.

("Tiro de Guerra Nº 35", p. 48)

"Todos os jornais registraram essa frase que foi dita chorando.

Eu estava louco,
Seu delegado!
Matei por isso,
Sou um desgraçado!

} BIS

O estribilho do ASSASSINO POR AMOR (Canção da atualidade para ser cantada com a música do "FUBÁ", letra de Spartaco Novais Panini) causou furor na zona."

("Amor e Sangue", p. 66)

"- Coitado.

- Mas não é isso. O major Domingo Netto mandou buscar a vacca... Ó senhor! Não acho."

("Notas Biográficas do Novo Deputado", p. 102)

"Comunicava ao Giacomo engraxate
(SALÃO MUNDIAL) a nova vitória e
entoava:

**Tripoli sarà italiana,
sarà italiana a rombo di cannone!"**

("Nacionalidade", p. 134)

As palavras ou porções de texto em destaque, as "citações", graças ao reforço na notação gráfica, acabam por fornecer ao leitor uma série de estímulos visuais, que se sobrepõem, às vezes, ao próprio som, como que o materializando. A variação de tipos e tons, ao mesmo tempo que mancha a uniformidade tipográfica, delimita pequenas porções de texto, fragmentos. E a mimese de sons e estímulos visuais se enriquece quando tal fato é posto em relevo. A representação, nesse caso, amplia-se, passando a ter por foco a própria vida que São Paulo a cada dia mais se tornava apta para oferecer.

3 - A Cidade que desenha o Mapa

"O que notei no BRÁS, BEXIGA - e que também o Couto devia ter notado - é a baita "visão cinematográfica" de que v. é dono..."

Rosário Fusco. Verde, nº 3, novembro de 1927.

"De dia a atenção se perde no bonde que passa, na casca de banana, no pregão dos vendedores ambulantes, nuns olhos, num palavrão, num anúncio. A gente vê perto e vê baixo. Das casas só tem importância a vitrina das de comércio, o número das de moradia. De noite, sim, Não há perigo de esbarros, de atropelamentos."

Antônio de Alcântara Machado, "Ruas de São Paulo Antigo". Diário de São Paulo, 6/7/1933.

Cosmopolitana, bastante industrializada para os padrões brasileiros, contando com uma população que permitia

alguma aglomeração e agitação nas ruas centrais, a São Paulo da década de 20 cada vez mais tinha melhores condições de exibir sintomas que possibilitavam a sua comparação - mesmo que algo idealisticamente - com as maiores metrópoles de então.

Mediada pela técnica, pela velocidade, pelos ritmos fabris, pela incessante movimentação, pelas constantes alterações na paisagem, a vida em uma grande cidade traz consigo toda uma série de mudanças que acabam por afastar hábitos e práticas tradicionalmente cultivados, que são substituídos por outros novos, exigidos pelo tipo de sociedade que ali se estabelece. À constância e continuidade opõe-se o descontínuo e o atomizado. Ao definitivo e estabelecido opõe-se o transitório e passageiro. À apreensão infalível e plena dos fenômenos do cotidiano opõe-se a efemeridade do olhar em rápido movimento que apreende tão somente parcelas desconexas, destacadas da paisagem. Os apelos sonoros e visuais se multiplicam, chocam-se e se esfacelam, entrelaçam-se e se entrecruzam. Mesmo o correr do tempo é mediado pelas máquinas, que encurtam distâncias ao preço da perda da totalidade. O trabalho torna-se função do aparelhamento técnico, da maquinaria, à qual o corpo humano deve se adaptar, sincronizando seus movimentos com todo um conjunto de operações seriadas, entrecortadas, repetidas ciclicamente.

O jornal, mosaico em que a realidade se quer exibida, esquadrihada, fracionada, com chamadas rápidas em manchetes que devem atrair a atenção de olhares de relance, em sua avidez de consumo, enfocando acontecimentos díspares, com seus ritmos próprios, o jornal é uma das metáforas do

moderno mundo urbano. Impossível de ser apanhado em sua totalidade, complexo que se torna, dele nada mais que fragmentos consegue extrair a percepção humana.

Refletindo sobre algumas práticas exigidas pela existência em um grande centro, mediada por todo um conjunto de aparelhos industriais, Walter Benjamin assinala que "com a invenção do fósforo, em fins do século, começa uma série de inovações técnicas que têm em comum o fato de substituir uma série complexa de operações por um gesto brusco."²⁴ O relacionamento dos homens entre si, e com a natureza, sofrendo uma interferência cada vez maior de um sem número de engenhos introduzidos no cotidiano, paulatinamente assume esse caráter de brusquidão. Gestos descontínuos, isolados, tornam-se determinantes para a vida moderna. "Juntamente com experiências táteis desta natureza, surgiam experiências óticas, como a produzida por anúncios em jornais e também pelo trânsito das grandes cidades. Mover-se através do trânsito, comporta para o indivíduo uma série de choques e colisões. Em pontos perigosos de cruzamento, fazem-no estremecer, em rápidas sucessões, nervosismos iguais às batidas de uma bateria."²⁵

O acúmulo de impressões, de informações, reclama uma contínua atenção; por isso os olhares são vigilantes, e se perdem em contemplações incessantemente fugidias: "Se os transeuntes de Poe lançam ainda olhares sem motivo em todas as direções, os de hoje devem fazê-lo, forçosamente, para atender aos sinais de trânsito. A técnica subordinava assim o sistema sensorial do homem a um complexo training."²⁶

Desta extrema complexidade que passa a exhibir toda

a movimentação numa metrópole moderna, restam tempo, acontecimentos, paisagens, vidas e textos fracionados, numa íntima correspondência.

O fato de todas estas características que fazem parte da realidade urbana das grandes cidades poderem ser encontradas, ao menos esboçadas, na São Paulo dos anos 20, permite dizer que Brás, Bexiga e Barra Funda mimetiza a cena paulistana, restando a cidade, assim, melhor representada .

Mas esta representação se concretiza, no caso presente, não somente na apresentação gráfico-visual, impondo-se também enquanto princípio formal para a composição dos contos. Nestes, o narrador procura encontrar e pôr em jogo todo um arsenal de técnicas e processos de construção literária com o intuito de sugerir, imitar aquela movimentação caótica, típica de um grande centro. Deste modo, além de citados e tematizados, certos aspectos do ambiente paulistano são introduzidos enquanto elementos fundamentais para a realização dos contos. Signos peculiares à paisagem urbana do início do século, como fábricas e automóveis, são apenas complementares. A vida moderna não só é aludida ou referida; em Brás, Bexiga e Barra Funda ela se encontra internalizada nos textos.

Também de Walter Benjamin é a observação de que o cinema seria a arte mais representativa do século. Isso porque ele introduz, como princípio formal de construção, aquela "percepção por choques" característica da vida de uma metrópole; o filme, exatamente por isso, corresponderia a uma necessidade de expressão.²⁷

Efeitos técnicos tais como os cortes, aproximações

e grandes panoramas, que a todo momento se substituem, a montagem, a câmara lenta ou acelerada, entre outros procedimentos peculiares à linguagem cinematográfica, nada mais fazem que isolar fragmentos que se somam para configurar um sentido maior, que deve ser captado pelo espectador. Sucessivos, simultâneos, cenas e atos se constituem em frações, partes de uma narrativa.

Em Brás, Bexiga e Barra Funda princípios semelhantes aos que governam a realização de um filme - paralelos, portanto, à dinâmica da vida moderna - são largamente utilizados. Os contos são todos divididos em pequenos segmentos, blocos que correspondem a cenas, no caso do cinema, que se ordenam e se sucedem segundo uma lógica particular. Como na montagem cinematográfica, surgem descontinuidades de ordem temporal e espacial, que devem ser preenchidas pelo leitor no ato mesmo da leitura.

Se no filme a projeção exige a imediata justaposição dos diferentes quadros, no caso de Brás, Bexiga e Barra Funda as diversas porções dos textos são visualmente destacadas, graças aos brancos que delimitam intervalos entre eles. Tal disposição acentua a composição fragmentária, fundamental para a elaboração do livro.

A estes intervalos que surgem em cada conto são atribuídas funções semânticas, que, porém, mais são sugeridas que explicitadas pela sucessão dos eventos narrados. Quase sempre, entre cada bloco, há uma quebra na linearidade, de ordem temporal ou espacial, ou espaço-temporal, apenas afastada quando o narrador fornece elementos que normalizam a seqüência natural dos acontecimentos.

A restauração de liames de caráter temporal tem seu caso mais típico em "Tiro de Guerra Nº 35", em que todo o encadeamento das ações progressas do protagonista é fornecida pelo narrador, a cada novo bloco, com a utilização de uma série de verbos no perfeito: Aristodemo aprendeu na escola, depois saiu do Grupo Escolar e foi trabalhar na oficina mecânica do cunhado, fez vinte anos, brigou então com o cunhado, empregou-se como cobrador de uma companhia de ônibus e finalmente arrumou uma namorada. Com a sua entrada no Tiro de Guerra o narrador encerra essa retrospectiva que retoma os fatos principais do passado da personagem.

Nesse caso, a narração recompõe eventos e ações determinantes para a vida de Aristodemo, utilizando-se deles para a composição de alguns dos blocos do conto. O que se tem é um flash-back que acompanha o protagonista até o momento em que determinado episódio específico irá ter seu desdobramento.

Em outros contos, porém, surgem explicações que por vezes estabelecem a ligação entre algum acontecimento recém focado, e recém concretizado, e seu desenvolvimento lógico. Em "Gaetaninho", por exemplo, o último bloco é iniciado com uma indicação temporal:

"Às dezesseis horas do dia seguinte saiu um entêrro da rua do Oriente e Gaetaninho não ia na boleia de nenhum dos carros do acompanhamento."

("Gaetaninho", pp. 28 e 29)

As ações antes narradas são assim ligadas às que lhes sucederam, traduzindo uma relação de causalidade bem caracterizada. Em "A Sociedade", algo semelhante aparece:

"A outra proposta foi feita de fraque e veio seis meses depois."

("A Sociedade", p. 76)

Interessante, em Brás, Bexiga e Barra Funda é o caso de "Corinthians (2) vs. Palestra (1)", em que o recurso utilizado para assinalar a sucessão temporal, altamente sugestivo e tendo por correspondente a própria realidade focalizada, é fornecido pela partida de futebol, com suas distintas etapas de jogo. No intervalo:

"O campo ficou vazio."

("Corinthians (2) vs. Palestra (1)", p. 92)

e logo no bloco seguinte:

"Palmas saudaram os jogadores de cabelos molhados.

Prrrii!"

("Corinthians (2) vs. Palestra (1)", p. 93)

Também o clássico apito em três tempos, que encerra o jogo, marca a sucessão temporal:

"- Quantos minutos ainda?

Pri-pri-pri!

- Acabou, Nossa Senhora!"

("Corinthians (2) vs. Palestra (1)", p. 96)

Entretanto, o conjunto das ações acontecidas no intervalo entre dois blocos nem sempre fica restabelecido, mesmo quando o nexu temporal é recomposto. Essa é uma tarefa que cabe à imaginação e sensibilidade do leitor. Em "Nacionalidade", uma das pequenas narrativas que fazem parte do conto é assim introduzida:

"A guerra europea encontrou Tranquillo Zampinetti proprietário de quatro prédios na rua do Gasômetro, dois na rua Piratininga, cabo influente do Partido Republicano Paulista e dilecto compadre do primeiro sub-delegado do Brás..."

("Nacionalidade", p. 137)

A referência ao fato histórico situa a personagem em dado momento, mas pouco esclarece sobre os acontecimentos antes sucedidos, e que não haviam sido explicitados nos blocos anteriores.

Recurso digno de nota se encontra em "Amor e Sangue", quando dois blocos sucessivos são introduzidos com uma mesma imagem, que já tinha surgido logo no princípio do texto:

Ford derrapou, maxixou, continuou bamboleando. E as chaminés das fábricas apitavam na rua brigadeiro Machado."

("Amor e Sangue", p. 61)

E na abertura do quarto e quinto segmentos:

"As fábricas apitavam."

("Amor e Sangue", pp. 64 e 65)

Tal imagem, mesmo recorrente, e porque recorrente, delimita três períodos diferentes de um único dia, quando certos acontecimentos se repetem, assim como na vida tornada rotineira, e controlada desde o exterior, das sociedades industrializadas. O mundo do trabalho, deste modo, com grande sutileza é introduzido neste conto de Brás, Bexiga e Barra Funda. Ela simboliza o desenvolvimento cíclico de um dia em um texto onde a repetição de acontecimentos e fenômenos é o tema principal.

Ao lado do restabelecimento de nexos temporais entre blocos, há também, por vezes, recomposições de caráter espacial:

"Bianca roe as unhas. Vinte metros atrás."

("Carmela", p. 36)

Mas estas são mais raras, na medida em que a posição geográfica das personagens é dada pelo desenvolvimento

dos contos, sendo inclusive previsíveis os deslocamentos, fundamentais mesmo para o trabalho de um narrador que se preocupa, entre outras coisas, em cartografar o território de São Paulo, por ser essencial a sua relação íntima com um grupo étnico específico, que se movimenta pela cidade. A determinação espacial possui, neste caso, alto poder conotativo.

É o rigor em se fornecer a localização de algumas personagens, todavia, que às vezes torna possível notar a quebra na sucessão cronológica, nem sempre explicitada por intermédio de quaisquer outras sugestões. Em "Carmela", por exemplo, um dos blocos compõe-se tão simplesmente de um pequeno diálogo:

"- Eu só vou até a esquina da alameda Glette. Já vou avisando.

- Trouxa. Que tem?"

("Carmela", p. 40)

No bloco anterior a personagem estava em casa, tentando ler um romance de baixa qualidade. No segmento seguinte em relação ao antes citado:

"No largo Santa Cecília atrás da igreja o caixa d'óculos sem tirar as mãos do volante insiste pela segunda vez:

- Uma voltinha de cinco minutos só..."

("Carmela", p. 40)

O mesmo acontece em outros contos:

"A entrada de Lisetta em casa marcou época na história dramática da família Garbone."

("Lisetta", p. 85)

"A meninada entrava no Ginásio de São Bento em silêncio e beijava a mão do senhor reitor."

("Notas Biográficas do Novo Deputado", p. 109)

A total ruptura em termos espaciais e temporais é que possibilita, contudo, aos intervalos entre blocos assumirem grande valor expressivo. É o caso de "A Sociedade", onde o resultado de todo um conjunto de acontecimentos que não surgem relatados, sendo tão somente sugeridos, é apresentado e representado, diretamente, pela participação matrimonial, "colada" no texto, e como que endereçada ao leitor.

Algumas vezes, tal como na cena do enterro de "Gae-taninho", ou no caso da participação matrimonial de "A Sociedade", uma situação criada num bloco anterior aparece resolvida num dos seguintes, com as conseqüências geradas por certa ação ou decisão das personagens sendo o motivo central para o prosseguimento da narrativa. Isso acontece em "Notas Biográficas do Novo Deputado", onde a chegada de Gennarinho a São Paulo esclarece sobre a decisão do coronel e de dona Nequinha, anunciada no bloco precedente, mas que ficara em

suspensão:

"- E então? Que é que eu respondo?

Dona Nequinha pensou. Pensou.

Pensou. E depois:

- Vamos pensar primeiro Juca.

Não coma o torresmo que faz mal. Amanhã você responde. E deixe-se de extravagâncias."

("Notas Biográficas do Novo Deputado", p. 103)

No bloco seguinte:

"Gennarinho desceu na estação da Sorocabana com o nariz escorrendo."

("Notas Biográficas do Novo Deputado", p. 103)

A montagem obedece a uma necessidade de síntese. Com ela o nível de redundâncias, em Brás, Bexiga e Barra Funda, torna-se extremamente baixo, na medida em que só informações essenciais para a efetiva compreensão dos contos são fornecidas, com grande economia. Para isso, inclusive, colabora a simples indicação do posicionamento geográfico, real ou projetado, das personagens; o que já foi visto.

Exemplares, nesse sentido, são "Corinthians (2) vs. Palestra (1)", "O Monstro de Rodas" e "Notas Biográficas do Novo Deputado", cujos títulos participam de modo decisivo na construção das narrativas. No primeiro caso, o resultado do jogo entre os dois clubes, jogo que é um dos temas centrais

do conto, já está dado; o texto vai sendo desenvolvido a partir da exploração do paralelismo entre a partida que se desenrola no Parque Antártica e os jogos de paixão da personagem principal. As conseqüências trazidas pelos resultados deste duplo jogo - ambos possuindo papel determinante para a vida sentimental de Miquelina - é que irão assumir, de certo momento em diante, posição central na narrativa. O narrador trabalha esta relação bipolar, com o jogo de futebol passando do primeiro para o segundo plano, e os amores da protagonista transformando-se no elemento de maior relevância.

Em "O Monstro de Rodas", o título do conto esclarece a causa da morte da criança, que é o acontecimento que propicia todo o desenrolar da narrativa, algo em nenhuma outra passagem sugerido. Quanto a "Notas Biográficas do Novo Deputado", o poder de síntese é imenso, pois o nome do texto, apontando para o passado da personagem, mas para o futuro do tempo narrativo, esclarece o resultado de todo o processo de ascensão que será vivido por Gennarinho/Januário. Estes são casos em que os títulos assumem um papel primordial para a composição dos episódios narrados. Além da função tradicional, possuem um alto valor semântico e estrutural.

Se a montagem por fragmentos tem por correlata a segmentação da vida moderna, urbana, o mesmo se pode dizer quanto à variação do ponto de vista que se verifica nos contos. Na verdade, em não raras ocasiões os dois processos estão intimamente ligados, com a segmentação da narrativa acompanhando uma mudança no enfoque, tal como ocorre às vezes nas sucessões de cenas em um filme. Em "Gaetaninho", por

exemplo, o foco centrado na personagem:

"Foi-se chegando devagarinho, devagarinho. Fazendo beicinho. Estudando o terreno. Deante 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 a dentro.

Eta salame de mestre!"

("Gaetaninho", pp. 23 e 24)

logo no bloco seguinte dá lugar a um plano geral, com o narrador focalizando a região em que o garoto habitava:

"Ali na rua Oriente a ralé quando muito andava de bonde. De automóvel ou carro só mesmo em dia de entêrro. De entêrro ou de casamento."

("Gaetaninho", p. 24)

Algumas vezes, entretanto, a mudança de enquadramento acontece no interior de um único fragmento, o que garante grande velocidade e movimentação às narrativas. O olhar do narrador focaliza desde planos diferentes algumas cenas de que trata, vendo-os ora de um ora de outro ângulo; ou altera o enquadramento, fazendo-o deslizar por mais de uma personagem. Assim, no mesmo bloco de "Gaetaninho" visto acima, o foco, antes geral - quando se atém a uma caracte-

rística peculiar à comunidade italiana de certa rua do Brás
- retorna ao protagonista:

"Por isso mesmo o sonho de Gaetaninho era de realização muito difícil. Um sonho."

("Gaetaninho", p. 24)

Variação interessante aparece em "Tiro de Guerra Nº 35", onde o narrador, após ter recuperado fatos marcantes da vida anterior de Aristodemo, para informar sobre a sua situação presente de alistado no Tiro de Guerra, introduz o ponto de vista de uma personagem feminina, que estranha a ausência do protagonista em frente da casa da namorada. O narrador, então, responde à curiosidade manifestada por ela:

"Um dia porêm na secção Colaboração das leitoras publicou A Cigarra as seguintes linhas de Mlle. Miosotis sob o título de Indiscreções da rua das Palmeiras:

Porque será que o jovem A. G. não é mais visto todos os dias entre vinte e vinte e uma horas da noite no portão da casa da linda senhorinha F. R. em doce colóquio de amor? A formosa Julieta anda inconsolável! Não seja tão mauzinho, seu A. G.! Olhe que a ingratidão

mata...

Fosse Mlle. Miosotis (no mundo Benedita Guimarães, aluna mulata da Escola Complementar Caetano de Campos) indagar do paradeiro de Aristodemo entre os jovens defensores da pátria.

E saberia então que Aristodemo Guggiani para se livrar do sorteio ostentava agora a farda nobilizante de soldado do Tiro de Guerra n. 35."

("Tiro de Guerra Nº 35", p. 50)

Em "Amor e Sangue", no primeiro fragmento o foco desliza da personagem central para acontecimentos de rua imediatamente à sua volta, fixa-se por instantes na professora que passa, dilui-se no ambiente, para depois retornar ao protagonista; mudanças que têm o poder de mimetizar a movimentação do mundo moderno, como no cinema, com seus diversos planos de câmera:

"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 Ni-

colino! 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 aquêle 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."

("Amor e Sangue", pp. 61 e 62)

Esta variação do foco do olhar, que se aproxima ou se afasta das personagens, em certos quadros, busca reproduzir o ritmo com que os acontecimentos se dão, numa tentativa de fidelidade e objetividade. Há ainda em Brás, Bexiga e Barra Funda momentos em que o narrador tenta sugerir a simultaneidade de algumas ações; para isso entrecruza o discurso da narração com o discurso direto, como se ambos se interpenetrassem:

"A negra de sandalia sem meia principiou a segunda volta do terço.

- Ave Maria, cheia de graça, o

Senhor...

Carrocinhas de padeiro derrapavam nos paralelepípedos da rua Souza Lima. Passavam cestas para a feira do largo do Arouche. Garoava na madrugada roxa.

- ... da nossa morte. Amen. Padre Nosso que estais no céu...

O soldado espiou da porta. Seu Chiarini começou a roncar muito forte. Um bocejo. Dois bocejos. Três. Quatro.

- ... de todo o mal. Amen.

A Aida levantou-se e foi espantar as moscas do rosto do anjinho.

Cinco. Seis."

("O Monstro de Rodas", p. 114)

O narrador, ainda que vendo e ouvindo tudo o que se desenrola à sua frente, não pode reproduzir os acontecimentos ao mesmo tempo. E sua voz interrompe aquilo que ouve, ou se cala diante das falas das personagens. A variação no foco é nessas passagens um poderoso auxiliar, na medida em que circula entre as pequenas cenas do velório. Embora sucessivas, estas têm como fundo o discurso das personagens - suspenso, é verdade, mas sugerido.

Se o cinema é obrigado a manter uma sucessão temporal na projeção, sem interrupções que possam demarcar explicitamente a variação no enquadramento, com a linguagem escrita o inverso acontece: o encadeamento, ou sua quebra, é facilmente obtido, sendo impossível a simultaneidade, que só

pode ser sugerida, nunca realizada por completo. O ato de ler, bem como o de escrever, tem, afinal, na sucessividade seu princípio fundamental, graças à natureza física da escrita.

O artifício usado pelo narrador para obter o efeito da simultaneidade baseia-se na alternância entre as apreensões visual e auditiva. E exige que um dos discursos - o direto, nesse caso - seja altamente conhecido, redundante.

Em "O Monstro de Rodas", são orações religiosas que cumprem esse papel. Quase universalmente conhecidas, elas permitem a sugestão do simultâneo em razão do desgaste de suas fórmulas. Mesmo não aparecendo concretizadas no texto, a "Ave Maria" ou o "Padre Nosso" mantêm-se em suspenso, possibilitando a impressão que seria impraticável com a utilização de um texto que introduzisse dados novos e necessários para o desenvolvimento do conto - tanto em termos de formulação como de informação.

A ilusão da simultaneidade é obtida pela ausência das vozes que mobilizam este discurso vazio, a reza; isso possibilita a introdução da fala do narrador, que relata a cena desde o seu campo de visão. A retomada do texto religioso, com a oração já adiantada (algo que qualquer leitor percebe, sendo capaz de completá-la mentalmente), sugere a idéia de um tempo percorrido e de uma fala que prosseguia, ao lado dos eventos narrados, mesmo que esteja ausente aos olhos de quem lê (impressão idêntica é fornecida pelos numerais que contam os bocejos de "seu" Chiarini).

Também em "Notas Biográficas do Novo Deputado" surge um rápido momento em que o narrador procura sugerir a si-

multaneidade de duas vozes, numa situação de diálogo. Neste caso, todavia, o uso de reticências suspende uma das falas, que será retomada após breve interrupção, sem que tenha sido mutilada.

"- Mas isso não está direito, Juca.

Vou já e já...

- É Direito não está mesmo. Mas é engraçado.

- ... dar uns tapas nêle.

- Não faça isso, ora essa! Dar à toa no menino!"

("Notas Biográficas do Novo Deputado", p. 105)

Uma variação daquele mesmo método de sugerir a simultaneidade, presente em "O Monstro de Rodas", aparece em "A Sociedade", com o desenvolvimento da música cantada pela orquestra organizando os vários eventos; estes se desenrolam segundo o ritmo musical que governa o salão onde se reúnem as personagens. O narrador, como se presente ao baile, age como um maestro, tentando conseguir uma unidade e encaminhamento adequado tendo à frente uma massa disforme e heterogênea de sons, falas e fatos:

"Os pares dançarinos maxixavam colados. No meio do salão eram um bolo tremelicante. Dentro do círculo palerma de mamãs, moças feias e moços enjoados. A orquestra preta tronitroava.

Alegria de vozes e sons. Palmas contentes prolongaram o maxixe. O banjo é que ritmava os passos.

- Sua mãe me fez ontem uma desfeita na cidade.

- Não!

- Como não? Sim senhora. Virou a cara quando me viu.

... mas a história se enganou!

As meninas de ancas salientes riam porque os rapazes contavam episódios de farra muito engraçados. O professor da Faculdade de Direito citava Rui Barbosa para um sujeitinho de óculos. Sob a vaia do saxofone: turururu- turururum!

- Meu pai quer fazer um negócio com o seu.

- Ah sim?

Cristo nasceu na Baía, meu bem...

O sujeitinho de óculos começou a recitar Gustave Le Bon mas a destra espalmada do catedrático o engasgou. Alegria de vozes e sons.

... e o baiano criou!"

("A Sociedade", pp. 71 e 72)

É interessante notar que a letra da música, que acompanha a sucessão dos acontecimentos, aparece com um duplo destaque visual, graças ao uso do negrito e ao espaço que a separa dos outros pequenos segmentos. Em "Tiro de Guerra Nº 35" o mesmo acontece com a citação do Hino Nacional, entoado pelos soldados. A diferença é que a música, ali, não surge ordenando os eventos narrados. Também "Nacionalidade" repete o mesmo processo gráfico.

Outro recurso utilizado pelo narrador que tem correspondência na vida das grandes cidades, onde apenas parcelas da realidade são apreendidas, e de alguma forma devem responder pelo todo, é o uso de metonímias. Estas realçam, como o close cinematográfico, dados que remetem à dinâmica do universo urbano, transformando-se num importante elemento que colabora para a construção de alguns contos:

"O Lancia passou como quem não quer.
Quâsi parando. A mão enluvada cumprimentou com o chapéu Borsalino."
("A Sociedade", p. 70)

"O violão e a flauta recolhendo da farra emudeceram respeitosamente na calçada."
("O Monstro de Rodas", p. 115)

A metonímia fornece imagens parcializadas, efêmeras, acima de tudo sintéticas, na medida em que certos detalhes trazidos ao primeiro plano da narrativa, fragmentos,

servem para compor um quadro que ilustra flagrantes significativos da cena paulistana. Ainda que não propriamente metonímicos, o narrador por vezes focaliza alguns traços físicos de personagens a partir de uma visão bastante aproximada, quando pequenas porções de um rosto, por exemplo, atomizadas, vão sendo somadas, num movimento que corresponde ao desenvolver dos fatos parciais e sucessivos que se dão à sua volta. Em "Carmela":

"A rua barão de Itapetininga é um depósito sarapintado de automóveis gritadores. As casas de moda (AO CHIC PARISIENSE, SÃO PAULO - PARIS, PARIS ELEGANTE) despejam nas calçadas as costureirinhas que riem, falam alto, balançam os quadris como gangorras.

- Espia se ele está na esquina.

- Não está.

- Então está na praça da República.

Aqui tem muita gente mesmo.

- Que fiteiro!

O vestido de Carmela, coladinho no corpo é de organdi verde. Braços nus, colo nu, joelho de fora. Sapatinhos verdes.. Bago de uva Marengo maduro para os lábios dos amadores.

- Ai que rico corpinho!

- Não se enxerga, seu cafageste?

Português sem educação!

Abre a bolsa e espreita o espelhinho quebrado que reflete a boca reluzente de carmim primeiro, depois o nariz chumbava, depois os fiapos de sobancelha, por último as bolas de metal branco na ponta das orelhas descobertas."

("Carmela", pp. 33 e 34)

No conto "Corinthians (2) vs. Palestra (1)", a descrição da multidão que compõe a torcida, e do espetáculo que é a movimentação dos jogadores, é construída com o uso de fragmentos visuais e metonímicos, que mimetizam o ritmo da partida, resultando um quadro de todo impressionista:

"Miquelina cravava as unhas no braço gordo da Iolanda. Em torno do trapézio verde a ânsia de vinte mil pessoas. De olhos ávidos. De nervos elétricos. De preto. De branco. De Azul. De vermelho.

Delírio futebolístico no Parque Antártica.

Camisas verdes e calções negros corriam, pulavam, chocavam-se, embaralhavam-se, caíam, contorcionavam-se, esfalfavam-se, brigavam. Por causa da bola de couro amarelo que não parava, que não parava um minuto, um segundo, Não parava."

("Corinthians (2) vs. Palestra (1)", pp. 89 e 90)

Algo parecido surge em "O Monstro de Rodas", com a segmentação em pequenas frases correspondendo ao corre-corre das ruas:

"O grilo fez continência. Automóveis diparavam para o curso com mulheres de pernas cruzadas mostrando tudo. Chapéus cumprimentavam dos Ônibus, dos bondes. Sinais da santa cruz. Gente parada."

("O Monstro de Rodas", p. 117)

"Bricoleur", o narrador não só alude ao que vê e ouve, registrando suas impressões, como procura introduzir em seus textos princípios que sugerem o modo segundo o qual os acontecimentos se desenvolvem diante de seu olhar. A ilusão da simultaneidade, assim, ocorre em momentos em que a narração de detém em cenas nas quais uma série de ações são concomitantes. Ela surge quando a observação, desde um ponto fixo, contempla parte do conjunto de eventos que povoam determinado ambiente. Mas como já se disse, muitas vezes o narrador se movimenta, passeia pela cidade.

Ora, o deslocamento por qualquer aglomeração humana faz que pequenas cenas, fragmentos de conversas, diálogos entrecruzados e paralelos sejam percebidos. Tal experiência é corriqueira no cotidiano de uma metrópole, e o narrador, quando acompanha fatos e indivíduos que lhe chamam a atenção, não deixa de perceber isso. A cena introdutória de "Amor e Sangue", já citada (páginas 111 e 112), é um bom exemplo deste modo de apreensão do real.

A vida característica de certa São Paulo não só é tratada nos episódios de Brás, Bexiga e Barra Funda, como se encontra refletida na forma com que são construídas as narrativas. Não apenas contar, o narrador tenta reproduzir, em grau máximo, com a linguagem, a efervescência do ambiente da paulicéia.

Mesmo o consumo de vidas e fatos que a cidade impõe aos seus habitantes surge como matéria, em "Amor e Sangue". Neste conto, o assassinato de Grazia por Nicolino imita um outro crime passionai que fora manchete nos jornais. O ato de Nicolino, por sua vez, também se torna notícia, e fornecerá motivo para uma modinha, daquelas tipicamente paulistanas, cuja fonte, conforme Antônio de Alcântara Machado, "é o jornal e notadamente a crônica de polícia."²⁸ Todavia, esta repetição de fatos semelhantes reflete-se no texto, a partir de uma mesma imagem, as fábricas apitando e governando o dia a dia. A frase dita por Nicolino ao delegado retorna no estribilho da modinha, além de já ter sido aproveitada nas manchetes jornalísticas - o que indica a reutilização incessante de fragmentos de realidade.

São Paulo, desta maneira, vê a sua vida, sua pulsação e seu ritmo próprio mimetizados em Brás, Bexiga e Barra Funda. O universo físico e humano, tudo aquilo que é típico daquela cidade que se mostra aos olhos de um observador, o modo segundo o qual as coisas acontecem neste ambiente, propicia matérias e formas a serem trabalhadas literariamente. Por isso é possível considerar São Paulo uma personagem, e centralizadora. E dizer que o livro realiza uma topografia paulistana.

Se alguns objetos às vezes são postos em destaque no lugar de seus possuidores, assumindo certo caráter humano graças à sugestão trazida por processos metonímicos, a própria cidade de São Paulo, como seria esperado, acaba por revelar, mesmo que em um ou outro momento, seu lado agente. Um bico de gás que a ilumina, que é parte dela, permite-lhe mostrar-se persona:

"Meninas enlaçadas passeavam na calçada. O lampeão de gás piscava pra elas. A locomotiva fumegando no carrinho de mão apitava amendoim torrado."

("Armazem Progresso de São Paulo", pp. 123 e 124)

O "bricoleur" fala não só com as coisas, mas também pelas coisas que mobiliza. De acordo com Claude Lévi-Strauss, o seu trabalho, a sua poesia, ao se endereçar a um universo complexo, mas finito, conta, "pelas escolhas que faz entre possibilidades limitadas, o caráter e a vida de seu autor."²⁹

Por isso o amor de Antônio de Alcântara Machado por São Paulo estar materializado, concretizado em Brás, Bexiga e Barra Funda. Reproduzir e mimetizar a cidade em que se vive, mais que uma simples declaração, é afinal um verdadeiro ato de paixão.

C - TOPOGRAFIA ÍTALO-PAULISTANA

"Antônio de Alcântara Machado fixou apenas alguns aspectos da vida trabalhadeira, íntima e cotidiana desses novos mestiços nacionais e nacionalistas. Disse bem: nacionais e nacionalistas porque o filho de italiano nascido no Brasil leva seu amor à terra que lhe foi berço ao ponto de tornar-se jacobino extremado. Numa roda em que se procure arranhar o nosso país, o ítalo-brasileiro será mais ardoroso na defesa do que o brasileiro puro."

Stiunirio Gama, "Às Segundas". Jornal do Comércio, 14/3/1927.

1 - O Imigrante que mostra o Mapa

"É assim o Brás, Bexiga e Barra Funda, um livro profundo, com aparência de coisa banal. É tão sério que não será de admirar que seja considerado por Mussolini como nocivo à idéia cacete e impertinente da italianitã criada pelo fascismo. Em todas as suas páginas coleia de fato essa verdade única - italiano conquistado pelo brasileiro. Todas as suas personagens começam italianas, mas terminam brasileiras."

Martin Damy, "O Espírito dos Livros". Jornal do Comércio, 6/4/1927.

Já distante, aquela São Paulo dos anos 20, metrópole então nascente, figura como o cenário privilegiado que é possível encontrar desenhado ao longo das páginas de Brás, Bexiga e Barra Funda, fruto do trabalho de um narrador que se propõe a atuar - em nome da fidelidade apaixonada pela realidade que lhe exhibe a terra natal - também como um cartógrafo. É por esta cidade submersa pelo correr do tempo, pelas ruas traçadas em seu mapa, que ele se põe a passear,

sempre atento às mais diferentes parcelas de vida que porventura possa nela encontrar.

"Bricoleur", do ambiente paulistano ele recolhe, para os textos que cria, não só fragmentos da paisagem, onde os dramas cotidianos acima de tudo são fatos concretos, mas também os tipos humanos que fazem daqueles dramas algo de único: os recortes espaciais e as personagens acabam por coexistir em tensa harmonia, mutuamente se iluminando.

A necessidade - e também, por que não, desejo de construir narrativas com um alto poder de síntese, exige do autor um esforço no sentido de fornecer informações sobre os seus tipos sempre com o maior grau de economia. Muitas vezes, dados externos ou aparentemente circunstanciais - como os trajes, as maneiras e os costumes, o meio de transporte habitual, a localização geográfica, a linguagem utilizada no dia a dia, entre outros - assumem papel fundamental para a tarefa de caracterização. Concorrem estes elementos para auxiliar no trabalho de melhor definir as personagens, colaborando, ainda, com o delineamento de contornos que possibilitam distinguir como única a composição dos contos.

Deste modo, em "A Sociedade", por exemplo, o carro a brilhar, aguardando o cav. uff. Salvatore Melli, tem o poder de assinalar a boa situação econômica em que vive seu proprietário:

"O Isotta Fraschini esperava-o todo iluminado."

("A Sociedade", p. 75)

Em "Lisetta", da mesma forma, logo no início do conto, a descrição da menina a quem pertence o ursinho traz marcas que apontam para o seu elevado nível sócio-econômico, que inclusive se estende ao boneco, tão desejado pela protagonista:

"Lisetta começou a namorar o bicho. Poz o pirolito de abacaxi na boca. Poz mas não chupou. Olhava o urso. O urso não ligava. Seus olhinhos de vidro não diziam absolutamente nada. No colo da menina de pulseira de ouro e meias de seda parecia um urso importante e feliz."

("Lisetta", p. 81)

Neste mesmo texto, mais adiante, a atenção do narrador, que se detém nos irmãos de Lisetta, descrevendo-os com traços limpos e rápidos, remete ao universo de pobreza que caracteriza a família Garbone:

"O resto da guriçada (narizes escorrendo, pernas arranhadas, suspensórios de barban-te) reunido na sala de jantar sapeava de longe."

("Lisetta", p. 85)

Em "Notas Biográficas do Novo Deputado", Gennari-

nho, recém-chegado à capital, é apresentado ao leitor a partir de seus maus-modos, que ilustram a situação de momento da personagem, tendo como contraponto o ambiente refinado para o qual ela se dirige - um palacete na avenida Higienópolis:

"Tomou o coche Hudson que estava à sua espera. Veiu desde a estação até a avenida Higienópolis com a cabeça para fora do automóvel soltando cusparadas. Aperitou o dedo no portão. Disse uma palavra feia. Subiu as escadas berrando."

("Notas Biográficas do Novo Deputado", p. 103)

Cenas como estas possuem a função de caracterizar os vários tipos que surgem nas narrativas, assinalando os diferentes extratos sociais, econômicos, étnicos e culturais a que estes pertencem. Podem elas, ainda, sugerir, por extensão, o ambiente de onde as personagens provêm, não raras vezes revelando contrastes acentuados entre os seus espaços de origem, de um lado, e aqueles a que elas cobiçam, e que se esforçam por alcançar, de outro.

Ao mesmo tempo, tais caracterizações possibilitam diferenciar, uns dos outros, estes seres que habitam a São Paulo reproduzida em Brás, Bexiga e Barra Funda. Demarcam, também, contrastes entre regiões distintas, com suas populações reunidas em torno de valores comuns, vindo daí alguns fundamentos para o estabelecimento de restrições à livre movimentação social de personagens pelo território amplo da

paulicéia.

O resultado é a demarcação de zonas onde o trânsito é ou não permitido, a configuração dos campos de atuação possíveis a cada um, mesmo que as proibições não se mostrem de todo inflexíveis; isso ao preço de certas condições mínimas que devem ser satisfeitas, como a prosperidade econômica, por exemplo.

No caso dos contos vistos até aqui, aqueles antagonismos (posição social e poder financeiro, em "A Sociedade"; riqueza e pobreza, em "Lisetta"; boa ou má educação, em "Notas Biográficas do Novo Deputado") são bastante explorados, com as ações se desenvolvendo em torno deles. Na verdade, contrastes entre personagens que ocupam posições mais ou menos conflitantes em relação ao meio em que transitam ou transitarão, ou entre a realidade em que são obrigados a viver e os sentimentos que carregam consigo, entre situações de momento e projeções para o futuro, além de outras, são essenciais para a realização de boa parte das narrativas do livro. Muitas vezes estas se estruturam sobre elementos bipolares, numa espécie de contraponto, isso tanto em termos mais globais, no nível da trama de um conto enquanto um todo, como na composição de pequenos fragmentos.³⁰

Em "Corinthians (2) vs. Palestra (1)", a derrota do Palestra Itália corresponde à reaproximação de Miquelina e Biágio, movimento inverso se dando com respeito a Rocco. Neste conto há ainda em duas oportunidades um jogo de oposições em que a exaltação festiva da torcida corinthiana figura em contraste com a situação moral da protagonista. Em tais momentos, o contraponto é utilizado tendo em vista a

construção formal de um pequeno trecho do texto, cujo andamento é por ele organizado:

"- Goooool! Goooool!

Miquelina ficou abobada com o olhar parado. Arquejando. Achando aquilo um desafôro, um absurdo.

- Alegoá-goá-goá! Alegoá-goá-goá! Urrá-urrá! Corinthians!

Palhetas subiram no ar. Com os gritos. Entusiasmos rugiam. Pulavam. Dançavam. E as mãos batendo nas bocas:

- Go-o-o-o-o-o-ol!

Miquelina fechou os olhos de ódio.

- Corinthians! Corinthians!

Tapou os ouvidos.

- Já me estou deixando ficar com raiva!

A exaltação decresceu como um trovão."

("Corinthians (2) vs. Palestra (1), p. 90)

E, logo adiante, ao término da partida:

"O ruído dos automóveis festejava a vitória. O campo foi-se esvasiando como um tanque. Miquelina murchou dentro de sua tristeza.

- Que é — que é? É jacaré? Não é!

Miquelina nem sentia os empurrões.

- Que é - que é? É tubarão? Não é!

Miquelina não sentia nada.

- Então que é? CORINTHIANS!

Miquelina não vivia."

("Corinthians (2) vs. Palestra (1)", pp. 96 e 97)

Em "Gaetaninho", da mesma forma, o início do conto se apóia num desenvolvimento fundado em um princípio semelhante. Neste caso a oposição, entretanto, é entre o movimento da rua e a súbita aparição da mãe. A desatenção da personagem com relação ao trânsito tem por correspondência o respeito pela figura materna:

"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."

("Gaetaninho", p. 23)

A distração de Gaetaninho, revelado como uma criança pouco atenta ao trânsito, aponta para a conclusão da narrativa. Neste mesmo conto, por outro lado, o sonho do protagonista só teria condições de se realizar com a morte de uma outra pessoa, se possível alguém razoavelmente próximo dele. Quem morre, entretanto, é ele próprio, e sua aspiração tor-

na-se real para o amigo Beppino. Ironicamente o sonho se concretiza também para Gaetaninho, mas ele não pode gozá-lo, em razão de sua morte.

"Lisetta", por sua vez, além do contraste entre riqueza e pobreza, traz também uma relação entre dois objetos, que se alternam enquanto principal foco de atenção da personagem. Um deles, o urso de pelúcia, chega a ser descrito como se fosse animado, assumindo o primeiro plano e chamando para si, desta forma, o interesse não só da menina, mas também do narrador, em detrimento do pirulito. Aqui, novamente, uma porção do texto se fundamenta numa oposição, e se desenrola a partir dela. O destaque roubado pelo brinquedo torna-se essencial para o conto:

"A menina rica viu o enlevo e a inveja da Lisetta. E deu de brincar com o urso. Mexeu-lhe com o toquinho do rabo: e a cabeça do bicho virou para a esquerda, depois para a direita, olhou para cima, depois para baixo. Lisetta acompanhava a manobra. Sorrindo fascinada. E com um ardor nos olhos! O pirolito perdeu definitivamente toda a importância."

("Lisetta", pp. 81 e 82)

Também em "Amor e Sangue" uma oposição se estabelece, entre a linda manhã de sol e os sentimentos que atormentam Nicolino, e aponta para o trágico desfecho do conto:

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

("Amor e Sangue", p. 62)

Carmela, tal como Gaetaninho, deseja, mesmo que por pouco tempo, transcender o seu meio social. E ela consegue ter no "caixa d'óculos" a possibilidade de satisfazer alguns dos desejos que não lhe eram normalmente facultados. Ela mostra saber, no entanto, que seu destino será o casamento com o Angelo, nada mais que um mero "entregador da Casa Clark".

A situação criada por Gaetaninho e Carmela é quase a mesma: o importante, para eles, é o brilho individual, ainda que transitório, a realização de um anseio típico daqueles que se deixam contagiar, por absoluta falta de melhor opção, pela imagem de uma existência invulgar irradiada desde os extratos sociais mais elevados, dos quais se encontram excluídos. Há, por isso, no sonho das duas personagens, um certo ar de vingança, de desforra contra a realidade em que vivem. Ambos constroem - o primeiro com uma maior, a outra com uma menor dose de inocência - as fantasias com as quais esperam poder viver o seu dia de Cinderela, ainda que saibam, de alguma forma, da inevitabilidade das doze badaladas.

No caso de "A Sociedade", ao nome respeitado e tradicional, à posição de destaque que possui o conselheiro José Bonifácio de Matos e Arruda e sua família, mesmo decaídos em termos estritamente econômicos, corresponde o poder financeiro do cav. uff. Salvatore Melli. No decorrer do conto

o novo-rico imigrante chega, inclusive, a se auto-denominar "capital", a que se contrapõe a posse da terra, característica do conselheiro. Este, membro das elites agrárias, decaídas, revela-se até certo ponto assustado com o surto de desenvolvimento paulistano, com o qual parece ter dificuldades de convívio, graças a um forte conservadorismo nele arraigado.

Em "Notas Biográficas do Novo Deputado" surge um outro contraste, além daquele antes visto, que se estabelece entre a situação presente de Gennarinho e o seu futuro próspero, anunciado pelo título da narrativa. "O Monstro de Rodas", por seu turno, tem somada à oposição entre riqueza e pobreza, outra que decorre desta primeira: justiça e injustiça. Já em "Armazem Progresso de São Paulo", as circunstâncias do momento em que vivem Natale e sua família e o futuro por eles aguardado se opõem, assim como o sucesso do ítalo-paulista corresponde ao fracasso do concorrente português. Há ainda, neste conto, o paralelismo entre desonestidade e enriquecimento, em oposição aos seus valores correspondentes, e que se colocam num pólo antagônico em relação aos primeiros.

Aristodemo Guggiani, do "Tiro de Guerra Nº 35", por outro lado, representa o filho de imigrantes italianos patriota ao extremo, a ponto de, num instante de exaltação furiosa, agredir outro jovem soldado, também de ascendência estrangeira, filho de alemães. Aqui, o que se tem é o confronto entre o brasileiro exaltado e a falta de patriotismo. Finalmente, no conto que encerra a coletânea, "Nacionalidade", toda a narrativa é composta a partir do par bra-

silidade e italianidade, com a primeira, para Tranquillo Zampinetti, tendo um movimento ascendente, a que corresponde a diminuição do interesse pela antiga pátria: o italiano sendo absorvido pelo universo paulistano.

Perfeitamente claras e às vezes até razoavelmente caricatas, graças aos exageros dos contrastes desenhados, tais caracterizações situam as personagens nos espaços em que vivem ou com que sonham, e fornecem, grosso modo, alguns dos elementos que serão determinantes para os tipos de inter-relacionamentos sociais propostos em Brás, Bexiga e Barra Funda.

De qualquer forma, são os imigrantes de origem italiana, e seus descendentes, dando uma tonalidade especial àquela cidade progressista e cosmopolita, introduzindo uma série de costumes e tradições que só fazem enriquecê-la, as principais personalidades tratadas no livro. Entretanto, ainda que destacados no ambiente urbano, em razão de toda a carga cultural que trazem, os italianos presentes a Brás, Bexiga e Barra Funda já se revelam, em graus maiores ou menores, adaptados à paisagem paulistana, em condições de analisar e compreender esse território plural onde habitam.

Daí toda uma familiaridade, uma certa desenvoltura, todo um conhecimento que demonstram possuir com relação ao cotidiano que lhes apresenta a cidade, enquanto espaço físico e social. É este o cenário em que atuam, continuamente lutando por uma melhor colocação, conscientes das regras - ou, ao menos, parte delas - que governam a vida nesta comunidade, dos sistemas de valores mais comuns, nos quais, inclusive, tendem a interferir.

Desse modo, se de um lado a sua língua e seus nomes, as canções que cantarolam ou assobiam, referências culturais, hábitos alimentares ou atividades recreativas são dados que os particularizam enquanto um grupo com características específicas e diferenciadoras, sua movimentação pela cidade, somada ao fato de perceberem conotações sociais subjacentes a locais e regiões, seu conhecimento do tipo de justiça reinante, das formas de enriquecimento mais rápidas, lícitas ou não, e até mesmo a participação crescente na política paulistana, revelam o seu nível de integração ao ambiente.

Os contos de Brás, Bexiga e Barra Funda procuram não só explorar contrastes mais genéricos, facilmente determináveis, fundamentados em características étnicas e sociais, como também conflitos que decorrem das diferentes posições econômicas das personagens - sejam elas italianas ou não. Assim, se os tipos humanos podem ser reunidos em três grandes grupos - o italiano, o ítalo-paulista e o brasileiro -, a situação sócio-econômica multiplica o número destas categorias, subdividindo-as, com evidentes implicações para a construção das narrativas.

A sociedade de São Paulo, afinal, a cada dia mais optando por adequar-se à aventura da produção nos moldes capitalistas, competitiva por excelência, tendia a enxergar segundo cores mais ou menos suaves o estrangeiro, de acordo com o seu grau de riqueza. Mesmo a colônia italiana, pelo menos em parte, fortalecia tal fato, ao esperar por uma ascensão econômica e, conseqüentemente, um melhor nível social.

As tradições e costumes típicos, próprios da nacionalidade, têm o poder de reforçar os laços de união dos indivíduos de origem italiana enquanto em grupo específico e destacado, uma comunidade que se contrapõe à população local.³¹ As diversas posições sócio-econômicas, por outro lado, com seus graus variados de prestígio, não só afetam, relativizando, o relacionamento do italiano com a população paulistana, como também com o seu próprio grupo - de modo interno, portanto.

Há, todavia, em Brás, Bexiga e Barra Funda, outro fator, além do econômico, que possibilita diferenciar entre si os indivíduos de origem italiana: a maior ou menor italianidade e, inversamente, menor ou maior brasilidade. A aceitação dos valores da sociedade para a qual o sujeito se deslocou, em detrimento das tradições ancestrais, é um passo fundamental para a sua perfeita integração ao novo ambiente, questão essa que preocupou Antônio de Alcântara Machado, bem como as elites nacionais.

Brás, Bexiga e Barra Funda, nesse sentido, desde o "Artigo de Fundo", explora a distinção entre o "carcamano" típico e o "intalianinho", o ítalo-paulista, fruto da união de italiano e brasileiro, ou o filho de italianos nascido no Brasil. Numa referência elogiosa, estes ali são vistos como bandeirantes, como aqueles a quem a História oficial glorifica:

"Do consórcio da gente imigrante com o ambiente, do consórcio da gente imigrante com a indígena nasceram os novos mamalu-

cos.

Nasceram os intalianinhos.

O Gaetaninho.

A Carmela.

Brasileiros e paulistas. Até bandeirantes.

E o colosso continuou rolando."

("Artigo de Fundo", p. 17)

Ao contrário de seus pais italianos, que muitas vezes tendem a manter vínculos mais profundos com a terra natal, e tudo que possa simbolizá-la, os ítalo-paulistas, no livro, são mostrados como bem mais permeáveis às influências provindas do cenário paulistano.

De qualquer forma, e isto é o que mais importa, estas distinções que determinam o relacionamento das personagens entre si, os flagrantes contrastes entre italianos e seus filhos ítalo-paulistas, e os brasileiros como um terceiro termo, em suas diversas combinações, acabam por se constituir num dos elementos fundamentais para a elaboração das narrativas presentes ao livro. A diferenciação entre os tipos humanos postos em foco revela-se essencial na medida em que situa dois momentos distintos e bem definidos - no caso de italianos e ítalo-brasileiros - de todo o processo de assimilação da população de origem estrangeira.

Brás, Bexiga e Barra Funda, todavia, apresenta alguns contos em que as personagens principais são todas ítalo-paulistas, e pertencentes, ainda, a um único grupo sócio-econômico. Nestes casos, aquelas distinções antes refe-

ridas pouco são relevantes, em função da presença de graus de semelhanças em boa parte dos traços definidores dos perfis de várias personagens.

"Corinthians (2) vs. Palestra (1)", por exemplo, mostra a vitória da equipe adotada pelos filhos de imigrantes sobre aquela cuja torcida é em grande parte genuinamente italiana.³² A narrativa, como já foi dito, trata da volubidade dos amores de Miquelina por dois atletas, cada um dos quais pertencendo a um dos quadros antagônicos. A separação de Biagio corresponde o súbito interesse por Rocco, o que leva a protagonista a deixar de torcer pelo Corinthians e tornar-se "palestrina". A derrota do Palestra, todavia, simboliza a de Rocco; além disso, é Biagio quem assinala o gol da vitória corinthiana -e sua -, na cobrança de um penalti sofrido por ele mesmo e, ironicamente, cometido por Rocco, que assim se torna o responsável direto pela vitória de seu maior rival, dentro e fora de campo. Mas é Miquelina, na verdade, quem de modo indireto constrói a própria derrota, e a de Rocco, quando manda que o irmão, no intervalo do jogo, vá até o vestiário para dizer a Rocco "pra êle quebrar o Biagio". O resultado do jogo, e as circunstâncias da derrota do Palestra, prenunciam a retomada do namoro entre Miquelina e Biagio.

Nesse texto, de qualquer modo, as personagens são em sua quase totalidade ítalo-paulistas, bem adaptadas à vida de São Paulo, falando com fluência o português e convivendo, ao menos no estádio, com as camadas populares em geral. Para elas, o drama da imigração, da integração, torna-se algo razoavelmente superado.

Situação semelhante é encontrada em "Amor e Sangue", narrativa que acompanha Nicolino ao longo do dia em que ele mata a namorada, fato que assumirá grande destaque na imprensa, sendo ainda o tema de uma modinha popular. O percurso do aproveitamento e da transposição de fatos, nesse caso de contornos trágicos, revela, ao final, uma sociedade pronta para assimilar e digerir qualquer fragmento de realidade, todo e qualquer ser humano que em função de alguma atitude extremada possa ser foco de interesse imediato, o que culmina num esvaziamento do universo sensível, na alienação. Certo tom de ironia se instala desde o princípio do conto, a partir do nome completo do protagonista: Nicolino Fior d'Amore. Irônica também é a transferência do qualificativo "desgraçada", em várias oportunidades aplicado tanto pelo narrador como pelo protagonista a Grazia - palavra da qual deriva -, e que termina como um designativo de Nicolino, igualado assim à namorada, e mesmo a toda sociedade, vítimas ou agressores.

A narrativa, contudo, ao historicizar, ao situar a personagem no seu dia a dia, realçando-lhe nome, profissão, sentimentos, dando-lhe enfim personalidade, humaniza o acontecimento, fatalmente reduzido ao mais puro sensacionalismo pelos diferentes meios de comunicação. Aqui, de algum modo, surge uma crítica, ainda que precoce, à massificação produzida pela Indústria Cultural.

O tratamento dado pelo jornal, e até pela modinha, ao feito de Nicolino é revelado como semelhante ao que recebera o autor do crime sobre o qual, pela manhã, na barbearia, conversavam seu Salvador e Temístocles:

"O Temístocles da Prefeitura entrou sem colarinho.

- Vamos ver essa barba muito bem feita! Ai, ai! Calor pra burro. Você leu no Estado o crime de ontem, Salvador? Bandidismo indecente.

- Mas parece que o moço tinha razão de matar a moça.

- Qual tinha razão nada, seu! Bandido! Drama de amor coisa nenhuma. E amanhã está solto. Privação de sentido. Juri indecente, meu Deus do céu! Salvador, Salvador... - cuidado aí que tem uma espinha - ... este país está perdido."

("Amor e Sangue", pp. 63 e 64)

Os dois crimes, graças às semelhanças que os identificam, iluminam-se reciprocamente, com um deles, o de Nicolino, ilustrando os antecedentes, humanizando o episódio, e o outro revelando possíveis conseqüências e repercussões junto a parcelas da população. O descendente de italianos é, assim, na sua desgraça, considerado um membro indistinto da sociedade paulistana.

"Tiro de Guerra Nº 35" mostra o ítalo-paulista, em contraste com o descendente de alemães, como plenamente integrado à nova nacionalidade. A personagem, já desde o Grupo Escolar ouvindo lições de brasilidade, deixa-se contagiar pelo patriotismo retórico do sargento cearense, chegando ao cúmulo de trocar a empresa em que trabalhava por uma outra,

em razão dos nomes que possuíam: Gabrielle d'Annunzio e Rui Barbosa, grandes oradores e símbolos, em certa época, da que era considerada a mais alta expressão da inteligência de Itália e Brasil. O nacionalismo exacerbado de Aristodemo (que ao recusar o nome do autor italiano como que dá as costas a qualquer símbolo que se relacione à pátria de seus pais) parece ter a função de compensar a origem estrangeira, pois o ítalo-paulista, com isso, ao revelar-se mais patriota que os brasileiros, pode impor-se, e ser melhor aceito por parcelas da sociedade que incentivem o culto de tais valores.

A maior parte das personagens de origem italiana, em Brás, Bexiga e Barra Funda, pertence às camadas socialmente mais baixas. Daí, muitas vezes, surgirem intimamente conjugados a necessidade de integração ao universo paulistano e um forte desejo de ascensão econômica.

Gaetaninho, por exemplo, na sua ânsia por se destacar, chega a construir imaginariamente a morte e o enterro de sua tia Filomena. Só assim, elegantemente trajado no carro a cruzar a cidade, desde o Brás até o Araçá, ele poderia encontrar condições de se ver admirado, não apenas pela "ralá da rua Oriente", ou pela sociedade de modo geral, mas por representantes das classes sociais mais elevadas, que é o público por ele melhor especificado, mesmo que apenas em devaneio:

"Muita gente nas calçadas, nas portas e nas janelas dos palacetes, vendo o entêrro. Sobre-

tudo admirando o Gaetaninho."

("Gaetaninho", p. 25)

E a esperança de conseguir uma posição de relevo fica ainda mais explícita graças ao desejo de ter em mãos o chicote utilizado pelo cocheiro, símbolo de poder:

"Mas Gaetaninho ainda não estava satisfeito. Queria ir carregando o chicote. O desgraçado do cocheiro não queria deixar. Nem por um instantinho só."

("Gaetaninho", p. 25)

O destaque pessoal, mesmo passageiro, aqui se mostra relacionado ao domínio. O narrador, no final do conto, ao colocar em primeiro plano a figura orgulhosa de Beppino, na boléia de um dos carros, como que estende por toda a guirizada da rua Oriente as mesmas aspirações de Gaetaninho:

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

("Gaetaninho", p. 29)

As andanças de Carmela pela cidade, por outro lado, desde a Barra Funda, culminando no Jardim América, para onde ela se deixa levar pelo namorado temporário, ilustram o de-

sejo de transgredir o espaço físico e social que lhe permitiria a sua condição de "costureirinha". É transitória a possibilidade de realizar algumas de suas ambições, e a personagem aceita o namoro proposto pelo "caixa d'óculos" para poder concretizá-las. A aventura vivida por ela corresponde ao "romance água com açúcar" que o Angelo lhe emprestara:³³

"Antes de se estender ao lado da irmãzinha na cama de ferro Carmela abre o romance à luz da lâmpada de 16 velas: **Joana a desgraçada ou A odisseia de uma virgem, fascículo 29.**"

("Carmela", p. 39)

Se no livro que então Carmela lia uma donzela era raptada por uma espécie de príncipe encantado, o caçula do "castelão inimigo", a ambição da personagem, do mesmo modo, é ser levada por alguém, talvez um inimigo de sua família, ou melhor, o filho de um inimigo, que pertença a um mundo cujo acesso seria impossível, como o é a Justiça para Joseph K. de O Processo, de Franz Kafka. O "namorado de máquina" é o príncipe que poderia livrá-la do mundo em que vivia, caso a desposasse. Sintomaticamente, entretanto, o seu pai, o tripeiro Giuseppe Santini, interrompe as fantasias da filha no exato momento em que o castelo desenhado na capa do livro pouco a pouco, na imaginação da moça, transformava-se numa igreja:

"Quando Carmela reparando bem começa

a verificar que o castelo não é mais um castelo mas uma igreja o tripeiro Giuseppe Santini berra no corredor:

- Spegni la luce! Subito! Mi vuole proprio rovinare questa principessa!"

("Carmela", pp. 39 e 40)

A ironia, nesta cena, fica por conta do qualificativo "principessa", aplicado a Carmela por Giuseppe, que corresponde à posição que em seu devaneio ela reservava para si mesma, sob a influência do livro que lia. De qualquer forma, o envolvimento da personagem com o "caixa d'óculos" será breve, como Bianca confessará a uma amiga comum; Carmela em nenhum momento deixa de ter consciência de que seu destino é o casamento com um igual: o Angelo, ítalo-paulista, e também pobre, alguém do mesmo grupo social e étnico. Só por um curto período ela pode viver o papel de princesa, como um paliativo, um conto de fadas.

Por pertencerem de modo geral aos extratos sociais mais baixos, os italianos e ítalo-paulistas de Brás, Bexiga e Barra Funda podem às vezes ser vítimas de uma dupla discriminação: não só motivada por questões de ordem racial, mas também causada pela sua posição sócio-econômica. É esse o caso em "Lisetta". Da mesma forma, em "O Monstro de Rodas", uma das conseqüências diretas desta situação é explorada na impunidade que privilegia os poderosos, em detrimento da Justiça:

"- Quero só ver daqui a pouco a notícia

no **Fanfulla**. Deve cascar o almofadinha.

- Chi, Pepino! Você é ainda muito criança. Tu é ingenuo, 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?"

("O Monstro de Rodas", p. 115)

É interessante notar, por outro lado, como os contos que focalizam membros da colônia italiana marcados por um baixo nível sócio-econômico possuem referências ao universo popular que não poucas vezes se repetem. Uma delas é o futebol, que em "Corinthians (2) vs. Palestra (1)" congrega num mesmo espaço italianos, ítalo-paulistas e brasileiros, estes últimos representados, entre outros, por mulatos. Também Gaetaninho, Nicolino e Aristodemo jogam futebol. Nino e Pepino, em "O Monstro de Rodas", discutem com a intenção de resolver quem seria melhor, Friedenreich ou Feitiço, jogadores famosos na década de 20.

O convívio com mulatos, elementos altamente expressivos visto que também são mestiços como os ítalo-paulistas, porém ainda mais estigmatizados pela sociedade, verifica-se em contos onde as personagens de origem italiana pertencem às classes inferiores. Além de "Corinthians (2) vs. Palestra (1)", mulatos surgem em "O Monstro de Rodas" (ao lado de negros), e em "Armazem Progresso de São Paulo".

E é neste conto que a ascensão econômica, não importa se obtida por meios honestos ou não, claramente se

mostra como uma possível solução para uma melhor aceitação do imigrante - ou, mais ainda, sua integração definitiva às camadas dominantes. Quanto a estas, José Espiridião demonstra apreciá-las segundo um olhar pouco ingênuo, considerando-as moralmente comprometidas. Em sua visão de mundo a prosperidade financeira teria como etapa intermediária atividades pouco honradas, como o jogo de influências e a "compra" de informações, que permitiriam grandes especulações:

"- 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."

("Armazem Progresso de São Paulo", pp. 127 e 128)

E Natale, cuja ambição maior é o sucesso econômico, demonstra ter conhecimento de tal prática nos negócios, como confirma, logo em seguida, o narrador:

"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."

("Armazem Progresso de São Paulo", p. 128)

"A Sociedade", de certa forma, complementa "Armazem Progresso de São Paulo", à medida que a narrativa mostra como o poder econômico facilita a aceitação do ítalo-paulista por uma família paulistana tradicional, que deixa inclusive de lado os seus antigos preconceitos:

"- Filha minha não casa com filho de carcamano!"

("A Sociedade", p. 69)

O negócio proposto pelo cav. uff. Salvatore Melli ao conselheiro é comum nos anos 20, quando muitos capitalistas se enriquecem graças à crescente urbanização de São Paulo. A esta proposta segue-se, poucos meses depois, a de casamento entre a filha da família já enraizada e o descendente de imigrantes italianos. No final do conto, o cav. uff. sugere a origem da "mãe de sua futura nora", ela também uma nova-rica, provavelmente ocupando uma melhor posição sócio-econômica devido ao casamento com o conselheiro, o que, numa evidente moralização, iguala-os todos:

"No chá de noivado o cav. uff. Adriano Melli na frente de toda a gente recordou à mãe de sua futura nora os bons tempinhos em que lhe vendia cebolas e batatas, Olio di Lucca e bacalhau português quase sempre fiado e até sem caderneta."

("A Sociedade", p. 77)³⁴

Em "Notas Biográficas do Novo Deputado", o ítalo-paulista vai num crescendo se descaracterizando enquanto tal, e quanto a sua origem humilde, o que lhe permitirá, após a incorporação de todas as tradições e valores que marcam o nome do coronel, o próspero futuro adiantado no título da narrativa. Aqui, novamente, a ascensão tem ligações estreitas com o poder econômico. A possibilidade de carreira política, entretanto, sugere ser quase uma exclusividade das tradicionais famílias oligárquicas. A personagem poderá assumir a posição futura, mas o preço é a total perda de suas raízes.

É todavia o conto que encerra a coletânea, "Nacionalidade", aquele que melhor ilustra a íntima relação entre prosperidade e integração ao novo ambiente. Conforme se enriquece e se torna proprietário de um número cada vez maior de bens em São Paulo, mais Tranquillo Zampinetti assume a segunda pátria, e seus valores, perdendo o antigo entusiasmo pela Itália distante. Fundamental, nesse sentido, é a sua crescente participação nos problemas e discussões políticas da época. Ainda neste conto é que melhor se explicitam os conflitos entre o italiano genuíno, oriundi, e seus descendentes nascidos ou criados no Brasil, que tendem a se afastar dos valores e tradições ancestrais.

De um modo geral, no plano dos conteúdos, os textos de Brás, Bexiga e Barra Funda deixam clara a importância da prosperidade social e econômica - desejada de modo simbólico, ou concretamente, por Gaetaninho, Carmela, Lisetta, Natale, e conseguida pelos Melli, por Tranquillo Zampinetti e por Gennarinho - para a integração e aceitação dos italianos

e descendentes à realidade paulistana. Por outro lado, ilustram as diferenças entre os italianos e seus filhos, bem como possíveis passos de todo o processo de absorção de tipos peninsulares.

De qualquer forma, esta trajetória de adaptação e integração dos imigrantes à sociedade local, tendo como etapa necessária o sucesso econômico, já se encontra de antemão declarada, em suas linhas gerais, no "Artigo de Fundo":

"No começo a arrogância indígena
perguntou meio zangada:

**Carcamano pé de chumbo
Calcanhar de frigideira
Quem te deu a confiança
De casar com brasileira?**

O pé de chumbo poderia responder
tirando o cachimbo da boca e cuspiendo
de lado: A brasileira, per Bacco!

Mas não disse nada. Adaptou-se.
Trabalhou. Integrou-se. Prosperou.

E o negro violeiro cantou assim:

**Italiano grita
Brasileiro fala
Viva o Brasil
E a bandeira da Itália!**

("Artigo de Fundo", pp. 17 e 18)

2 - Entre o Cartógrafo e o Imigrante

"É então a São Paulo todinha dos italianos que vem até a nossa emoção. Mais que isso - é toda Itália imigrada que vem até nós. E em luta com o meio e dominada por ele. E nós os vencemos, e o italiano fica sendo brasileiro."

Martin Damy, "O Espírito dos Livros".

Jornal do Comércio, 6/4/1927.

A fragmentação em pequenos blocos cuja justaposição possibilita a composição dos contos, o transporte visual de parcelas da paisagem urbana para o corpo do texto, a segmentação temporal e os rápidos deslocamentos espaciais, o uso de técnicas narrativas que buscam sugerir a simultaneidade de eventos concomitantes; tudo isso, em conjunto, permite que aquela São Paulo do início do século figure não só como cenário, mas também enquanto aglomeração humana, representada com grande vitalidade em Brás, Bexiga e Barra Funda. O autor, assim, não deixa que a cidade assuma o papel de mero universo aludido, chão necessário onde os fatos acontecem; bem mais que isso, ao longo dos textos ela impõe o ritmo, a dinâmica, a efervescência de metrópole nascente, acabando por atuar de forma decisiva para a construção e estruturação das narrativas, que encontram na caoticidade e na movimenta-

ção da moderna vida urbana princípios fundamentais.

De qualquer modo, a paulicéia de então só pôde se achar mimetizada nas páginas do livro porque o narrador, além dela, deve ver e ouvir os ítalo-paulistas e italianos, ver e ouvi-los em São Paulo. Os imigrantes e seus descendentes só habitam Brás, Bexiga e Barra Funda porque antes de encontravam no ambiente paulistano, em estreito vínculo com ele.

Tal como se dá com relação à cidade, as personagens são tomadas não como simples figurantes dos contos; ali, em verdade, elas se tornam sujeitos, pois adquirem o direito à fala. Além de vistas e referidas, elas possuem, quase sempre, voz própria. E será o constante intercâmbio entre o discurso direto, de italianos, ítalo-paulistas e brasileiros, e o indireto, junto à contínua alteração do ponto de vista, por um lado, e a sugestiva mobilidade do discurso do narrador, por outro, que irão constituir o esquema básico para a construção dos contos de Brás, Bexiga e Barra Funda. Também daí resulta a vivacidade, a rapidez e o poder de síntese que notabilizam a modernidade do estilo do autor.

Quando o narrador toma a palavra, utiliza-se dela para enfocar sejam paisagens ou personagens, sejam acontecimentos propriamente ditos.³⁵ A questão é que, em Brás, Bexiga e Barra Funda, a extrema mobilidade encontrada nos textos se deve à conjugação de toda uma série de procedimentos literários distintos: a alternância entre os discursos direto e indireto, a variação do foco narrativo e, o que aqui interessa, a utilização de várias modalidades de narração, que conduzem a uma movimentação horizontal através da qual o

narrador pode se aproximar ou se afastar dos seres e ações de que trata.

As intervenções do narrador, a princípio menos dinâmicas que as falas das personagens, em virtude da fixidez do ponto de observação, têm a propriedade de imprimir certos tipos de nunces essenciais para os contos. Há momentos em que ele apenas vê as cenas que lhe chamam a atenção, quase sempre flagrantes cotidianos, desde o seu próprio posicionamento, distanciado. São apresentações paronômicas e objetivas:

"Gaetaninho saiu correndo. Antes de alcançar a bola um bonde o pegou. Pegou e matou."

("Gaetaninho", p. 28)

A mãe da menina rica não respondeu. Ageitou o chapéuzinho da filha, sorriu para o bicho, fez uma carícia na cabeça dele, abriu a bolsa e olhou no espelho."

("Lisetta", p. 83)

"O caixãozinho côr de rosa com listas prateadas (dona Nunzia gritava) surgiu diante dos olhos assanhados da vizinhança reunida na calçada (a molecada pulava) nas mãos da Aida, da Josefina, da Margarida e da Linda."

("O Monstro de Rodas", p. 116)

Em algumas oportunidades, raras porém, o narrador, ainda que mantida a sua posição de observador, aproxima-se das cenas que enfoca, emergindo daí breves closes, a que se seguem novos afastamentos. Então, detalhes físicos das personagens são realçados, num processo bem próximo ao metonímico:

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

("Gaetaninho", p. 23)

Em todos estes quadros, de qualquer modo, como se munido de uma câmara ("Pathé-Baby?"), o olhar aprecia as personagens desde o exterior. As cenas são compostas a partir da perspectiva que delas possui o narrador, segundo um certo ângulo e determinado momento. Este, todavia, não só se utiliza de um ponto de vista objetivo, externo, pois surgem ainda situações em que ele se introduz no universo subjetivo das personagens. Em tais ocasiões, ele se faz porta-voz de impressões alheias:

"Nicolino fingia que não estava es-
cutando."

("Amor e Sangue", p. 64)

"Porque os pais não a haviam acom-
panhado (abençoado furúnculo inflamou o
pescoço do conselheiro José Bonifácio)

ela estava achando um suco aquela
vesperal do Paulistano. O namora-
do ainda mais."

("A Sociedade", p. 71)

"Lisetta sentia um desejo
louco de tocar no ursinho."

("Lisetta", p. 82)

"É. Ficava quieto. Mas ia
dormir com aquela ideia na cabeça:
voltar para a pátria."

("Nacionalidade", p. 136)

Assim como por vezes a impessoalidade de certas ce-
nas é quebrada por pensamentos ou impressões que possibili-
tam distinguir a interferência do narrador no corpo do tex-
to, o que só é percebido com certa atenção, há ocasiões em
que a diferenciação entre o seu ponto de vista e o de alguma
personagem, numa única passagem de uma narrativa, é dificil-
mente conseguida, graças à sutileza da construção:

"O esperado grito do cláxon
fechou o livro de Henri Ardel e
trouxe Teresa Rita do escritório
para o terraço."

("A Sociedade", pp. 69 e 70)

Neste caso a narração, focalizando o deslocamento

da personagem para um novo ambiente, de onde ela teria condições de avistar o namorado, é introduzida - e motivada - pelo particípio passado do verbo 'esperar', que remete à subjetividade da própria Teresa Rita. Esta é, todavia, uma situação particular.

Os contos de Brás, Bexiga e Barra Funda, de um modo geral, desenrolam-se num curto espaço de tempo. O narrador, aparentemente, acompanha os acontecimentos como que no momento mesmo em que estes se desenvolvem. As suas observações, deste modo, muitas vezes surgem entremeando ou introduzindo as falas de personagens, o que propicia fluidez e velocidade às narrativas:

"- E então?

Dona Nequinha passou a língua nos lábios. Levantou a tampa da farinheira. Arranjou o virote.

- E então? Que é que eu respondo?"

("Notas Biográficas do Novo Deputado", pp. 102 e 103)

"Então o Natale entrou assobiando a Tosca. A mulher olhou bem para êle. Percebeu tudo. Perguntou por perguntar:

- Arranjou?

Natale segurou-a pelas orelhas, quâsi encostando o nariz no dela.

- Diga se eu tenho cara de trouxa!"

("Armazem Progresso de São Paulo", p. 128)

Nos exemplos vistos até aqui, o discurso do narrador ou introduz as cenas de um modo objetivo, "realista", segundo a sua perspectiva, ou as relata conforme a percepção que delas têm as personagens. Todavia, tanto a primeira como a segunda modalidade de narração dizem respeito a fatos e acontecimentos recém ocorridos.

Fogem a este esquema básico, contudo, três dos contos de Brás, Bexiga e Barra Funda: "Tiro de Guerra Nº 35", "Armazem Progresso de São Paulo" e "Nacionalidade", em que o enfoque sobre a vida pregressa dos protagonistas se faz relevante para a composição dos textos. Neles, a referência a algumas situações vividas anteriormente pelas personagens são semelhantes a flash-backs, que convergem para os momentos presentes. Tais revisões têm a função de justificar, historicizar, ou dar maior consistência às ações que culminam as narrativas: em "Tiro de Guerra Nº 35", o jacobinismo de Aristodemo Guggiani; em "Armazem Progresso de São Paulo", o sonho do enriquecimento prestes a ser concretizado; e em "Nacionalidade", o crescente interesse pela nova pátria sentido por Tranquillo Zampinetti, que resultará em em seu desejo de naturalização.

Dos três, "Tiro de Guerra Nº 35" possui a estruturação mais simples, à medida em que todos os acontecimentos relevantes do passado de Aristodemo são introduzidos desde o princípio do conto, e vão sendo apresentados tendo por base a ordenação em que ocorreram, sucessivamente portanto. Em "Armazem Progresso de São Paulo", a alusão a fatos anterior-

res alterna-se com quadros que assinalam a vida atual das personagens; e no caso de "Nacionalidade", torna-se fundamental o acompanhamento de ao menos alguns dos passos do percurso de aceitação do Brasil pelo protagonista.

Em circunstâncias como estas o narrador é obrigado a sobrepor-se às personagens, transportando-se a acontecimentos experimentados por estas, chegando a reproduzir falas e diálogos então ocorridos. Uma posição de perfeita onisciência é nestes momentos assumida:

"O Armazem Progresso de São Paulo começou com uma porta no lado par da rua da Abolição. Agora tinha quatro no lado ímpar.

Também o Natale não despregava do balcão de madrugada a madrugada. Trabalhava como um danado. E dona Bianca suando firme na cozinha e no bocce.

- Se não é essa coisa de imposto, puxa vida!

Mas a caderneta da Banca Francesa e Italiana per l'America del Sud ria dessa coisa de imposto."

("Armazem Progresso de São Paulo", pp. 122 e 123)

De qualquer modo, em razão do constante entrecruzar-se da narração propriamente dita com as falas das personagens, o narrador pouco interfere nos discursos que ouve, quase sempre se contentando em registrá-los. Mas há pelo me-

nos dois momentos em que a fala de personagens - e não só suas figuras, impressões ou sentimentos - é incorporada ao relato e exposta de modo indireto, em "A Sociedade" e em "Armazem Progresso de São Paulo".

"Renovou a proposta e repetiu os argumentos pró. O conselheiro possuía uns terrenos em São Caetano. Cousas de herança. Não lhe davam renda alguma. O cav. uff. tinha a sua fábrica ao lado. 1.200 teares. 36.000 fusos. Constituíam uma sociedade. O conselheiro entrava com os terrenos. O cav. uff. com o capital. Arruavam os trinta alqueires e vendiam logo grande parte para os operários da fábrica. Lucro certo, mais que certo, garantidíssimo."

("A Sociedade", p. 74)

"Bianca quando dava para falar era aquela desgraça.

José Espiridião, o mulato, o do Abastecimento, ora o da Comissão do Abastecimento...

- Já sei.

... estava ali no quintal assistindo a uma partida de bocce. Conversando com o Giribello, o sapateiro, o pai da Genova...

- Já sei.

Bianca foi lá levar um prato de não sei quê e o senvergonha do mulato até brincara com ela. Disse umas gracinhas. Mas ela não ficou quieta não. Que esperança. Deu uma resposta até que o Espiridião ficou até assim meio...

- Já sei.

Pois é. Ela ficou espiando o bocce porque era a vez do Nicola jogar. E como o Nicola já sabe é o campeão e estava num dia mesmo de...

- Sei!

Pois é. Ela ficou espiando. E também escutando o que o Espiridião estava dizendo para o Giribello. Não é que ela fazia questão de escutar o que êle falava. Não. Mas ela estava ali perto - não é? - então...

- SEI!"

("Armazem Progresso de São Paulo", pp. 125 e 126)

No primeiro caso o narrador se atém ao conteúdo da proposta feita pelo cav. uff. ao conselheiro. No segundo, o texto não só registra como procura mimetizar aquilo que foi dito pela personagem, esforçando-se por manter alguns dos aspectos formais do discurso por ela emitido.³⁶

Quanto a este, o que se tem em vista é mantê-lo expressivo, e o narrador, mesmo que de modo indireto, procura

construir o texto conservando elementos da fala da personagem. A voz desta, assim, não se dilui na narração, e permanece com algumas de suas características básicas (como o extremo detalhismo, o número excessivo de explicações que fazem que ela apenas se desvie do assunto principal: as informações sobre a alta da cebola).

Já em relação ao cav. uff., a especificidade de suas palavras se perde, só restando os termos da proposta que ele fizera ao interlocutor, o conselheiro José Bonifácio. Há uma razão de ordem formal para isso, pois nesse caso a personagem se utiliza do "português macarrônico", e o narrador em suas intervenções recorre ao português. A reprodução do dialeto ítalo-brasileiro que fala a personagem soaria como uma infração, uma descaracterização, tirando a unidade dos textos.

Surgem todavia passagens em que a impessoalidade da narração é quebrada por interferências que remetem à persona do narrador, como já foi visto. A essas, somam-se outras em que este como que se torna solidário com personagens. O resultado é ele incorporar, então, ao se relato, juízos ou opiniões que se estendem ao universo daquelas. Daí um certo ar de cumplicidade, de aproximação, que tem o poder de relativizar o distanciamento trazido por um discurso marcado, na maior parte do tempo, por uma forte carga de objetividade:

"- Ei, Nicolino! **NICOLINO!**

- Que é?

- Você está ficando surdo, rapaz! A

Grazia passou agorinha mesmo.

- Des-gra-ça-da!

- Deixe de fita. Você joga amanhã
contra o Esmeralda?

- Não sei ainda.

- Não sabe? Deixe de fita, rapaz!
Você...

- Ciao.

- Veja lá, hein! Não vá tirar o corpo
na hora. Você é a garantia da defesa.

A desgraçada já havia passado."

("Amor e Sangue", p. 62)

Essa quebra da ilusão ficcional, da "distância estética", como quer Theodor W. Adorno,³⁷ tem lugar também em "Lisetta", ou em "Corinthians (2) vs. Palestra (1)", quando o narrador deixa por uns momentos de lado a imparcialidade para se introduzir na narrativa, como se dialogasse com a personagem:

"- Tudo culpa daquela besta do Rocco!

Ouviu, não é Miquelina? Você ouviu?

- Não liga pra êsses trouxas, Mi-
quelina.

Como não liga?

- O Palestra levou na testa!

Cretinos.

- Ora pro nobis!

Só a tiro."

("Corinthians (2) vs. Palestra (1)", p. 98)

Neste mesmo conto surge uma situação na qual o narrador ao mesmo tempo que narra alguns dos principais lances da partida, como um locutor de rádio, incorpora certas manifestações da torcida, como se também torcesse, contagiado pelo coro da multidão:

"Biagio alcançou a bola. Aí, Biagio! Foi levando, foi levando. Assim, Biagio! Driblou um. Isso! Fugiu de outro. Isso! Avançava para a vitória. Salame nêle, Biagio! Arremeteu. Chute agora! Parou. Disparou. Parou. Aí! Reparou. Exitou. Biagio! Biagio! Calculou. Agora! Preparou-se. Olha o Rocco! É agora. Aí! Olha o Rocco! Caiu."

("Corinthians (2) vs. Palestra (1)", pp. 94 e 95)

Em "Nacionalidade", ao invés de dialogar com alguma personagem, ele responde à cena que se desenrola, ocupando certo espaço de silêncio:

"- Lorenzo! Tua madre ti chiama!

Nada.

- Tua madre ti chiama, ti dico!

Inútil.

- Per l'ultima volta, Lorenzò! Tua madre ti chiama, hai capito?

Que o que."

("Nacionalidade", p. 134)

Em "Carmela", por outro lado, na descrição de um dos tipos presentes ao conto, o narrador faz uso de um demonstrativo que indica uma sinalização mímica, gestual, o que é típico de uma linguagem mais ligada à oralidade. A figura esfumada do leitor, que por si mesmo deve ver o tamanho de uma gravata, é trazida para o texto:

"Deante de Alvares de Azevedo (ou Fagundes Varela) o Angelo Cuoco de sapatos vermelhos de ponta afilada, meias brancas, gravatinha dêste tamanho, chapéu à Rodolfo Valentino..."

("Carmela", p. 35)

A posição do narrador frente à matéria narrada é portanto altamente fluida. Técnicas diversas concorrem para a construção dos contos de Brás, Bexiga e Barra Funda, e se substituem à serviço das necessidades momentâneas de expressão. Com isso, a despeito de na maior parte do tempo ele optar por um ponto de vista objetivo e onisciente, desenha-se nos textos uma multiplicidade de efeitos cujo resultado é altamente rico e sugestivo. Não só o enfoque, mas ainda a estratégica modalização da narração, dinâmica acima de tudo, torna-se metáfora da vida moderna e urbana, que se coloca como determinante para as atitudes das personagens.

E se ao longo de todo o livro o narrador ora se afasta, ora se aproxima dos acontecimentos e seres que lhe

chamam a atenção, mantendo a posse das palavras, ou apenas registrando fragmentos das conversas que ouve, em pelo menos um dos contos, "Gaetaninho", a aproximação se faz total. Ali o narrador, em algumas passagens, confunde-se com o protagonista. Emerge então o discurso indireto livre, com o registro da narração sobrepondo-se ao da personagem, o que torna indistinto o ponto de emissão do discurso. A cumplicidade passa a ser total:

"Ali na rua Oriente a ralé quando muito andava de bonde. De automóvel ou carro só mesmo em dia de entêrro. De entêrro ou de casamento. Por isso mesmo o sonho de Gaetaninho era de realização muito difícil. Um sonho.

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."

("Gaetaninho", p. 24)

e, logo no bloco seguinte:

"Que beleza, rapaz! Na frente quatro cavalos pretos empenachados levavam a tia Filomena para o cemitério. Depois o padre. Depois o Savério noivo dela de lenço nos o-

lhos. Depois êle. Na boleia do carro. Ao lado do cocheiro. Com a roupa marinheira e o gorro branco onde se lia: **Encouraçado São Paulo**. Não. Ficava mais bonito de roupa marinheira mas com a palhetinha nova que o irmão lhe trouxera da fábrica. E ligas pretas segurando as meias. Que beleza, rapaz! Dentro do carro o pai, os dois irmãos mais velhos (um de gravata vermelha, outro de gravata verde) e o padrinho seu Salomone." ("Gaetaninho", p. 25)

3 - O Imigrante que desenha o Mapa

"O português macarrônico dos italianos de São Paulo teve em Juó Bananére o seu grande estilista. Há-de ficar clássico. As deformações da sintaxe e da prosódia, aqui italianização da língua nacional, ali nacionalização da italiana, saborosa salada italo-paulista das costureirinhas, dos verdureiros, dos tripeiros, também de alguns milionários e vários bacharéis, todos eles com raras exceções torcedores do Palestra, os interessados podem estudar nos textos de Juó Bananére. Modelo de estilo."

Antônio de Alcântara Machado, "Juó Bananére". Diário de São Paulo, 31/8/1933.

Em Brás, Bexiga e Barra Funda a desvairada paulicéia encontra condições de manifestar-se em si própria, mesmo que essa manifestação se apresente, na quase totalidade das vezes, de uma forma mediata - a partir do alto poder expressivo da linguagem posta em prática pelo autor.

Algo distinto, todavia, verifica-se com relação às personagens que habitam a São Paulo inscrita nos contos, is-

so graças ao direito a uma voz pessoal que praticamente todas elas possuem.

Nos planos da construção e da montagem dos textos que a cidade se desnuda perante o leitor; os italianos, os seus descendentes e os paulistas presentes ao livro, por outro lado, em virtude do discurso direto, têm uma expressão individual, dado que entre outras coisas permite situá-los naquele universo em que vivem, e diferenciá-los entre si.

O discurso direto é uma marca personalizadora, um estigma que cada um traz sempre consigo, algo que lhe é inalienável. Ou, para falar com Roland Barthes, "cada homem é prisioneiro de sua linguagem; fora de sua classe, a primeira palavra assinala-o, situa-o inteiramente e lhe exhibe toda a história. O homem é oferecido, entregue por sua linguagem, traído por uma verdade formal que lhe escapa às mentiras interesseiras ou generosas."³⁸

Decorrência natural do aproveitamento de toda uma série de falas que inevitavelmente ecoam por toda e qualquer aglomeração humana, decorrência natural de uma atitude tal como esta é uma aproximação entre o texto literário e a dinâmica da realidade exterior. Assim a literatura passa a ser não "mais orgulho ou refúgio, começa a tornar-se ato lúcido de informação, como se devesse aprender, reproduzindo-o, o pormenor da disparidade social; ela se propõe dar conta imediatamente, antes de qualquer outra mensagem, da situação dos homens murados na língua de sua classe, de sua região, de sua profissão, de sua hereditariedade ou de sua história."³⁹

Como as narrativas têm no caráter sintético da lin-

guagem com que são forjadas um dos princípios essenciais de construção, o autor se obriga a aproveitar, em grau máximo, quaisquer dados que possam fornecer informações de relevo sobre os seres de que trata, em cada episódio. Nesse sentido, as falas que estes emitem, as suas manifestações verbais de modo geral são poderosos auxiliares para a realização dos contos de Brás, Bexiga e Barra Funda, em que não raras vezes assumem um valor indicial.

Como acontece com uma série de "textos" - as placas, cartazes e propagandas - que, como já se disse, aludem a um certo tempo e a uma certa sociedade, historicizando as narrativas, o discurso direto revela-se indispensável para a economia do livro: ele pode, afinal, operar como um elemento que espelha facetas das personagens.

O narrador fica em condições de agilizar o andamento dos contos, não sendo forçado a trabalhar com uma quantidade mais elevada de períodos descritivos. A narração fica mais livre para fluir, o que propicia um aumento na carga dramática, em detrimento da espacialização. Pois que ao contrário da descrição, o texto narrativo "liga-se a ações ou acontecimentos considerados como processos puros, e por isso mesmo põe acento sobre o aspecto temporal e dramático da narrativa; a descrição ao contrário, uma vez que se demora sobre objetos e seres considerados em sua simultaneidade, e encara os processos eles mesmos como espetáculos, parece suspender o curso do tempo e contribuir para espalhar a narrativa no espaço."⁴⁰

Por outro lado, a objetividade almejada pelo narrador torna-se mais concreta, graças ao afastamento das cenas

enfocadas, o que é possibilitado, entre outras coisas, pela presença do discurso direto. Os acontecimentos parecem ocorrer "por si mesmos", diante do olhar do narrador, sendo meramente registrados, transpostos, ou apenas comentados, em poucas oportunidades havendo a necessidade da mobilização de muitos outros recursos para a caracterização dos tipos presentes ao livro. Em síntese, o discurso direto assume também o papel de fornecedor de traços definidores de personagens, ocupando uma função mais comum ao texto descritivo (e não se deve esquecer que o tratamento preferencial às ações, e uma menor preocupação com estados subjetivos, era um dos parâmetros ~~com~~ os quais Antônio de Alcântara Machado se permitia qualificar algumas produções literárias de "jornalísticas".)

A variedade de linguagem utilizada por cada uma das personagens - que vai, no caso presente, desde o uso de idiomas distintos, o português do Brasil e o italiano, passando pelo dialeto "macarrônico" e chegando até modalidades e estilos diferentes - torna-se uma marca que as particulariza, servindo como dado que possibilita contrastá-las em relação àquelas com as quais interagem, inclusive com o discurso, e a persona, do narrador - isso num plano unicamente lingüístico.

A prosa ágil, lacônica, sintética e bem-humorada construída por este último pode ser utilizada como contraponto à retórica empolada de algumas personagens, algo que acontece em "Tiro de Guerra Nº 35".

No início deste conto, o professor, seu Serafim, é mostrado como sendo o primeiro a oferecer lições de civismo a Aristodemo, que:

"... ficou sabendo na ponta da língua que o Brasil foi descoberto sem querer e é o país maior, mais belo e mais rico do mundo."
("Tiro de Guerra Nº 35", p. 47)

O professor é o tipo que incorpora aquele "dever de fazer vibrar com a sua palavra as paredes dos grupos escolares", ensinando "o brasileiro a não dizer futuro mas porvir, a quando falar na pátria acrescentar que ela se estende do majestoso Amazonas ao caudaloso Prata (mentira) e a citar Rui Barbosa frisando sempre o imortal Rui Barbosa", isso de acordo com Antônio de Alcântara Machado:⁴¹

"- Antes de nos separarmos, meus jovens discentes, meditemos uns instantes no porvir da nossa idolatrada pátria."

("Tiro de Guerra Nº 35", p. 47)

Graças ao seu discurso ele é mostrado como um indivíduo preso a valores tradicionais; a sua fala revela-se altamente expressiva no contexto do conto, em função do acentuado conflito com relação ao estilo utilizado pelo narrador.

Também o sargento é caracterizado a partir de sua pretensão retórica, isso sob um ponto de vista satírico, malicioso, com suas citações em latim a denunciarem uma concepção conservadora de linguagem culta:

"- Vou ouvir as testemunhas do facto, Aristodemo. Depois procederei como for de justiça. **Fiat Justitia** como diziam os antigos romanos. Confie nela, Aristodemo."

("Tiro de Guerra Nº 35", p. 55)

É ainda o discurso direto que dá maior força à indicação da origem nordestina, revelada pelo texto, do sargento Aristóteles Camarão de Medeiros, cearense, "natural de São Pedro do Cariri":

"- Não está bom não! Vamos repetir isso sem avexame."

("Tiro de Guerra Nº 35", p. 51)

"- Então você não esquece não? Traz amanhã umas cópias dêle para o pessoal ensaiar para o sete de setembro? Abôm."

("Tiro de Guerra Nº 35", p. 52)

O prenome da personagem remete ao filósofo grego e tem a função de acentuar a forma jocosa segundo a qual ela é vista. O sargento, afinal, como o seu homônimo mais conhecido, revela preocupações com a retórica e a estética quando compõe uma "Ordem do Dia" para a tropa. Contudo, a gravidade aparente, tanto do texto como da instituição militar por ele presidida, cai por terra com o burlesco desfecho da comunicação:

"Aproveito ainda a oportunidade para declarar que fica expressamente proibido no pátio desta sede o jogo de futebol. Aqui só devemos cuidar da defesa da Pátria!"

("Tiro de Guerra Nº 35", p. 56)

Este aproveitamento simbólico de uma personalidade de destaque na História - a partir do uso de seu nome - para a construção de uma personagem, graças à inevitável comparação em que o homônimo criado pela ficção quase sempre é satirizado, irá se constituir num princípio fundamental para a realização, pelo autor, dos contos de Laranja da China. Isso é possível constatar tomando-se o nome das narrativas deste livro: "O Revoltado Robespierre", "O Patriota Washington", "O Filósofo Platão", "A Apaixonada Helena", entre outros.

Como assinala Cecília de Lara, "Os títulos, repetindo sempre o nome da figura central, oferecem ao leitor um ponto de vista que condiciona a leitura: compõem-se de um nome célebre, em geral do passado, com uma exceção - Washington, político da época - seguido de um qualificativo; como subtítulo, o nome completo da personagem: o filósofo Platão (Senhor Platão Soares), por exemplo. Assim, no limiar da leitura, nos defrontamos com o traço definidor do comportamento da figura central, sendo que o nome passa a funcionar como uma espécie de clave, no início do pauta musical: e é com esse instrumento que passamos a ler o enredo."⁴²

Em "Tiro de Guerra Nº 35", como no segundo livro de contos do autor, "O nome famoso é ironizado pelo sobrenome

comum, é a ironia se acentua ao conhecermos o comportamento das personagens no decorrer da narrativa, na medida em que suas próprias vidas as minimizam, ante a expectativa levantada."⁴³

O sargento, com o seu pomposo sobrenome tipicamente português, é ainda a ilustração de mais um dos pontos de vista do autor sobre a mania da oratória fútil do brasileiro que, de modo geral, para ele tinha "seu foco no norte do país."⁴⁴

O desfecho do conto, por outro lado, ao trazer à tona os nomes de Rui Barbosa e Gabrielle d'Annunzio, grandes personalidades intelectuais de Brasil e Itália, todavia autores que marcaram as suas trajetórias pelo uso eloqüente da palavra, deixa mais clara ainda a sátira à oratória oca, combatida pelos modernistas. No caso de Antônio de Alcântara Machado a incorporação de tais bons exemplos de volteios retóricos - do professor e do sargento - é coerente com certas idéias por ele defendidas, nas quais ele mostrava haver pertinência no assumir a mania oratória como algo presente na vida brasileira - e portanto aproveitável por alguém preocupado em trabalhar sobre realidades do país.

No caso daquelas personagens, o professor e o sargento cearense, a opinião crítica que o autor possui por manifestações marcadas por um certo ranço passadista concretiza-se no jogo de linguagens proposto pelo texto. Mas elas servem, no entanto, para a caracterização dos tipos. Estes, mais que apreciados desde um ponto de vista exterior, definem-se por suas palavras, o que, como num falso paradoxo, aumenta a eficácia da caracterização.

O discurso direto surge em alguns blocos de determinadas narrativas do livro completamente independente da narração. São momentos em que as falas mimetizam situações vividas pelas personagens, colaborando para a definição de tipos e cenas. Em "Notas Biográficas do Novo Deputado", por exemplo:

"- Pronto, Nhanzinha. A telefonista cortou. Chegou ante-ontem. Espertinho como ele só. Nem você imagina. Tem nove anos. É sim. Crescidinho. Imagine. Pois é. Faz de conta que é um filho. Já estou querendo bem mesmo. Gennarinho. O que? É sim. Nome meio exquisito. Também acho. O Juca está que não pode mais de satisfeito. Ele que sempre desejou ter tanto um filho, não é? Pois então. Nasceu no Brás. O pai era não sei o quê. Estava na fazenda há cinco anos já. Bom, Nhanzinha. O Juca está me chamando. Beijos na Marianinha. Obrigada. O mesmo. Até amanhã. Ah! Ah! Ah! Imagine! Nesta idade!... Até amanhã, Nhanzinha. Que é que você queria, Juca?

- Agora é tarde. Você não sabe o que perdeu.

- O Gennarinho, é?

- Diabinho de menino! Querendo à toda força levantar a saia da Atsué.

- Mas isso não está direito, Juca. Vou

já e já...

- É. Direito não está mesmo. Mas é engraçado.

- ... dar uns tapas nêle.

- Não faça isso, ora essa! Dar à toa no menino!

- Não é à toa, Juca.

- Bom. Então dê. Olhe aqui: eu mesmo dou, sabe? Eu tenho mais geito."

("Notas Biográficas do Novo Deputado", pp. 104 e 105)

O discurso inicial de dona Nequinha ilustra a fala de alguém ao telefone, sendo altamente elíptico. Só é possível presumir-se o que a sua interlocutora, Nhanzinha, diz do outro lado da linha. Mas ele fornece informações relevantes sobre Gennarinho - a origem, idade, características gerais - e sobre o modo como o garoto é visto pelos padrinhos. No final, o toque de malícia insinuado e divertido sugere a impossibilidade de o casal vir a ter filhos, o que justifica a adoção de Gennarinho. O diálogo que se segue, entre o coronel e sua esposa, dá consistência às informações sobre o "intalianinho" transmitidas por dona Nequinha à amiga. Ao invés de surgirem nas intervenções do narrador, tais dados são expostos e reafirmados pelo discurso das personagens, redundando em uma inevitável economia para a narrativa, pois ela pode prosseguir sem maiores interrupções.

O contraste entre italianos, ítalo-paulistas e brasileiros, por outro lado, também se concretiza com o uso do

discurso direto - às vezes até se fundamenta. As falas possuem a propriedade de mostrar as diferentes posições - étnicas, sociais, econômicas e culturais - que assumem as personagens, no território paulistano reproduzido na coletânea.

Dessa forma, a carta que o "administrador de Santa Inácia" envia ao coronel Juca, ainda em "Notas Biográficas do Novo Deputado", com o intuito de comunicar a morte do "compadre João Intaliano", pai de Gennarinho, revela, graças aos erros gramaticais, a baixa condição sócio-cultural do remetente:

" - Escute. Exmo. snr. coronel Juca. Respeitosa Saudações. Em primeiro lugar Saudo-vos. V. Ecia. e D. Nequinha. Coronel venho por meio desta respeitosamente comunicar para V. E. que o cafesal novo agradeceu bastante as chuvarada desta semana. E tal e tal e tal. Me acho doente diversos incomodos dividido o serviço."

("Notas Biográficas do Novo Deputado", pp. 101 e 102)

O exagero no tratamento dispensado ao coronel pelo empregado reafirma a sua condição subalterna. A formalidade respeitosa ao extremo é típica de um habitante do meio rural, quando em contato com alguém que vive em uma grande cidade, e é tanto mais acentuada quanto este último possuir uma posição sócio-econômica mais elevada, que é o caso neste conto.

Em Brás, Bexiga e Barra Funda, de modo geral, as personagens italianas expressam-se em seu idioma natal. Assim é com o pai de Carmela, o tripeiro Giuseppe Santini, com a mãe de Lisetta quando se dirige à filha, e com os fregueses do "Armazem Progresso de São Paulo:

"- Spegni la luce! Subito! Mi vuole proprio rovinare questa principessa!"

("Carmela", p. 40)

"- Senti, Lisetta. Non ti porterò più in città! Mai più!"

("Lisetta", p. 83)

"No quintal o pessoal do bocce gritava que nem no futebol. Entusiasmos estalavam:

- Evviva il Campionissimo!"

("Armazem Progresso de São Paulo", p. 123)

Ao contrário de seus pais, os ítalo-paulistas na maior parte do tempo se utilizam do português, tanto na modalidade culta como em variedades populares. Em algumas passagens, porém, surgem momentos, nas suas falas, em que aparecem construções ou mesmo termos típicos do italiano, que funcionam como índices que apontam para a ascendência estrangeira que os caracteriza.

Em "Carmela", a protagonista se despede de sua amiga com um "Ciao"; Bianca, por sua vez, a um convite de Carmela para dar um passeio, responde com um termo que mescla

as formas italiana e portuguesa da primeira pessoa do plural de um verbo da primeira conjugação.

"- Vamos dar uma volta até a rua das Palmeiras, Bianca?

- Andiamos."

("Carmela", p. 43)

Nicolino, assim como Carmela, despede-se de um conhecido com um "ciao". Aristodemo Guggiani, a despeito de seu jacobinismo, revela a influência estrangeira em suas falas, que denunciam o envolvimento da personagem pela cultura italiana:

"- Eu dei mesmo na cara dêle, seu sargento. Por Deus do céu! Um bruto tapa mesmo. O desgraçado estava escachando com o hino do Brasil!

- Que é que você está me dizendo, Aristodemo?

- Escachando, seu sargento. Pode perguntar para qualquer um da esquadra. Em vez de cantar êle dava risada da gente. Eu fui me deixando ficar com raiva e disse pra êle que êle tinha obrigação de cantar junto com a gente também. Ele foi e respondeu que não cantava porque não era brasileiro. Eu fui e disse que se êle não era brasileiro é porque então

era... um... eu chamei êle de... eu ofendi a mãe dêle, seu sargento! Ofendi mesmo. Por Deus do céu. Então êle disse que a mãe dêle não era brasileira para êle ser... o que eu disse. Então eu fui, seu sargento, achei que era demais e estraguei com a cara do desgraçado! Ali na hora."

("Tiro de Guerra Nº 35", pp. 54 e 55)

A maioria dos ítalo-paulistas, entretanto, utiliza-se do português corrente em suas conversas. Assim é com Gaetaninho, com Beppino, e o resto da gurizada da rua do Oriente; com Adriano Melli; com Lisetta e seu irmão Ugo; com Miquelina e com Nino e Pepino de "O Monstro de Rodas".

O narrador lança mão de toda uma série de modalidades distintas de linguagem, que conviviam na São Paulo de então, para a definição dos tipos que povoam os contos de Brás, Bexiga e Barra Funda. Se o desejo por uma prosa limpa e ágil, eficiente, "jornalística", leva a um uso comedido do discurso indireto (cuja alma, segundo Mikhail Bakhtin, é a análise),⁴⁵ o que não oferece possibilidade para uma maior abundância de descrições ou caracterizações indiretas das personagens, o discurso delas mesmas, as suas falas, "transcritas" ou citadas, ocupam este espaço. E fornecem dados essenciais para o delienamento de muitas das diversas personalidades presentes ao livro.

Assim, aquele contraste entre italianos, paulista-

nos e ítalo-paulistas se encontra explicitado nas diferentes linguagens que as personagens mobilizam, nas modalidades distintas postas em uso pelos membros de cada um destes grupos. Mesmo o modo às vezes discriminatório com que a sociedade tradicional paulistana, de uma certa forma, considerava o italiano e seus descendentes surge materializada no texto.

Em "Lisetta", por exemplo, ao se dirigir a sua filha dona Mariana utiliza o italiano; todavia, quando tem por interlocutora a mãe da menina rica, a quem deseja se desculpar pelas atitudes da filha, como que titubeia entre o português e sua língua materna, acabando por se valer principalmente do idioma local, "traduzindo" inclusive o único termo italiano que empregara:

"- Scusi, senhora. Desculpe por favor.
A senhora sabe, essas crianças são muito
levadas. Scusi. Desculpe."
("Lisetta", pp. 82 e 83)

O discurso direto, assumindo uma importância essencial para a composição das narrativas, não poderia deixar de ser mais um dos recursos que concorrem para ilustrar a trajetória de absorção, de integração do imigrante à sociedade brasileira, apontada por Antônio de Alcântara Machado desde o "Artigo de Fundo".

Evidentemente, o uso de idioma original constituiu-se numa barreira para a assimilação de italianos, isso no ponto de vista do brasileiro. Para o imigrante, contudo, o apego a sua língua materna reforça seus laços de união com

a antiga pátria, distante agora, valorizando as suas raízes diferenciadas, e sua "italianidade", motivo muitas vezes de forte sentimento de orgulho.

O imigrante, todavia, quando em contato com paulistanos, em Brás, Bexiga e Barra Funda, quase em nenhum momento se utiliza de sua língua natal. O exemplo de dona Mariana, em "Lisetta", é esclarecedor nesse sentido.

Em "A Sociedade", o cav. uff. Salvatore Melli, já enriquecido e vivendo um processo de aliança com representantes das elites locais, dialoga com seu futuro sócio servindo-se do dialeto "macarrônico". Tal fato revela a necessidade de os italianos em ascensão social se fazerem entender, para negociar, o que os leva a abandonar a língua original, nas situações em que se relacionam com brasileiros, que dominavam a vida social e econômica:

"- Parlo assim para facilitar. Non é para ofender. Primo o doutor pense bem. E poi me dê a sua resposta. Domani, dopo domani, na outra semana, quando quiser. Io resto à sua disposição. Ma pense bem!"

("A Sociedade", pp. 73 e 74)

Aqui, ascensão econômica, integração e adaptação são realidades que se encontram conjugadas, e se espelham na linguagem usada pela personagem. Extremamente simbólica, também, é a mudança no nome do protagonista, em "Notas Biográficas do Novo Deputado", que pode ser tomada como o pri-

meiro passo para a total aceitação do filho de italianos pela tradicional família paulistana. Gennarinho, ao final do conto, quando incorpora o sobrenome do coronel, passa como que a fazer juz a tudo aquilo que a nova nação poderia lhe proporcionar.

Natale, do "Armazem Progresso de São Paulo", lutando com unhas e dentes por uma ascensão sócio-econômica, já se utiliza quase que somente do português. Dona Bianca, por outro lado, mostra em alguns diálogos, de modo claro, aquela alternância no uso das duas línguas, conforme o interlocutor seja italiano ou brasileiro (ou um italiano com maior grau de integração social). Com os fregueses italianos que jogam ou assistem partidas de "bocce" ela conversa em italiano, com seu marido, em português:

"A roda de pizza chiava na panela.

- Con molte alici, eh dama Bianca!

- Si capisce, sor Luigi!

Natale entrou.

- Vem aqui no quarto.

Natale foi meio desconfiado."

("Armazem Progresso de São Paulo", p. 125)

É todavia em "Nacionalidade" que todos os principais contrastes explorados em Brás, Bexiga e Barra Funda aparecem melhor mimetizados na linguagem empregada pelas personagens. O apego dos ítalo-paulistas a algumas das realidades que possam simbolizar a nação onde nasceram ou cresceram, ainda que para isso tenham que enfrentar seus pais

saudosos da velha Itália, explicita-se tanto nas brincadeiras como nas discussões entre Bruno e Lorenzo, de um lado, e Tranquillo Zampinetti, de outro. Este, no princípio do conto, é revelado como um nacionalista exaltado e ufanista, sempre a sonhar com o "voltar para a pátria". Os filhos, ao contrário, mesmo sofrendo repressões por vezes violentas, demonstram de modo concreto o desejo de integração ao ambiente em que vivem, ao renegarem para um segundo plano a língua italiana, empregada obsessivamente pelos mais velhos:

"- Lorenzo! Tua madre ti chiama!

Nada.

- Tua madre ti chiama, ti dico!

Inútil.

- Per l'ultima volta, Lorenzo! Tua madre ti chiama, hai capito?

Que o que.

- Stai attento que ti rompo la faccia, figlio d'un cane sozzaglione, che non sei altro!

- Pode ofender que eu não entendo.

Mamãe! **Mamãe!** **MAMÃE!**

Cada surra que só vendo."

("Nacionalidade", pp. 134 e 135)

O desejo de retornar à Itália, toda a carga de patriotismo de Tranquillo é ilustrada por seu forte apego ao idioma natal. Com o passar do tempo, porém, ele vai se interessando por certas atividades com que se depara, e que di-

zem tão somente respeito à sua vida paulistana. Fundamental, nesse sentido, é o seu crescente engajamento na política local:

"Um dia o Ferruccio candidato do governo a terceiro juiz de paz do distrito veio cabalar o voto do Traquillo. Falou. Falou. Falou. Tranquillo escanhoando o rosto do político só escutava.

- Siamo intesi?

- No. Non sono elettore.

- Non è elettore? Ma perchê?

- Perche sono italiano, mio caro signore.

- Ma che c'entra la nazionalitâ, Dio Santo? Pure io sono italiano e farò il giudice!

- Stâ bene, stâ bene. Penserò.

E votou com outra caderneta.

Depois gostou. Alistou-se eleitor. E deu até para cabalar."

("Nacionalidade", pp. 136 e 137)

Pouco a pouco Tranquillo se enriquece, e seus filhos se integram à vida social de São Paulo. Toda a sua italianidade, então, quando da Primeira Guerra Mundial, torna-se motivo de zombaria na família. A antiga exaltação patriótica por tudo que se relacionasse à Itália cede lugar a uma calma resignação:

"Aos poucos mesmo foi se desinteressando da guerra. E chegou à perfeição de ficar quieto na tarde em que o Bruno entrou pela casa a dentro berrando como um possesso:

**Il general Cadorna
scrisse alla Regina:
Si vuol vedere Trieste
t'la mando in cartolina...**

E o Bruno para moer não cantou outra coisa durante três dias."

("Nacionalidade", pp. 138 e 139)

Tempos depois, ainda mais enriquecido, todo o processo de integração, de aceitação da nova terra por Tranquillo torna-se patente quando ele, ao falar, utiliza-se de uma mescla de sua língua materna e do português. A adoção de uma outra pátria - a adaptação da personagem à sociedade paulistana e brasileira - espelha-se na linguagem por ele empregada:

"Então já dizia em conversa no Centro Político do Brás:

- Do que a gente bisogna no Brasil, bisogna mesmo, é d'un buono governo mais nada!"

("Nacionalidade", p. 139)

Brás, Bexiga e Barra Funda, assim, tem no discurso direto um elemento altamente significativo, fundamental para a composição dos contos. Com a sua utilização, as personagens e as situações narradas não só são aludidas, mas também concretizadas. As várias falas têm o poder de mimetizar certas nuances das personalidades postas em cena, materializando-as na substância do texto.

Aquilo tudo que o "Artigo de Fundo" aponta, a integração e adaptação dos imigrantes e descendentes, bem como os diversos contrastes de ordem sócio-econômica e étnico-cultural que caracterizam o relacionamento de muitas das personagens presentes ao livro, e, mais que isso, as transformações efetuadas no território paulistano pelos italianos, surge não apenas tematizado, mas ainda mimetizado, por assim dizer corporificado na formalização dos contos, na prosa peculiar que propõe a coletânea; na linguagem, também graças ao uso estratégico e produtivo do discurso direto.

Deste modo, a cidade de São Paulo encontrada em Brás, Bexiga e Barra Funda, por um lado, e parte dos seres que nela habitam, por outro, não se reduzem a meros dados referenciais. Assumem o status de atores ao imporem a dinâmica da vida que proporcionam, a dinâmica de suas "falas" enquanto princípio formal de composição: a bricolagem se realiza, então, em seu grau mais elevado.

O resultado é todo esse trabalho de cartografia, de bricolagem, poder ser visto, ao final, como um perfeito levantamento topográfico, físico e humano. Topografias que se complementam, e se superpõem: paulistana e ítalo-paulistana.

NOTAS

- 1 - Antônio Carlos Couto de Barros, "A Propósito do Brás, Bexiga e Barra Funda", em Verde, nº 2, outubro de 1927, Verde, ed. fac-similada, Metal-Leve, S.P., 1978, pp. 12 e 13 (o texto original passou por uma atualização ortográfica).
- 2 - Ascânio Lopes, "Para Couto de Barros - São Paulo", em Verde, nº 3, novembro de 1927, p. 19 - Obra citada.
- 3 - Mário de Andrade, "Alcântara Machado", em "Comentários e Notas à edição Fac-similar de 1982 de Brás, Bexiga e Barra Funda de Antônio de Alcântara Machado", realizados e recolhidos por Cecília de Lara. Brás, Bexiga e Barra Funda, IMESP/DAESP, São Paulo, 1983 (o artigo de Mário de Andrade foi publicado originalmente em 19/6/1927, em A Manhã), p. 105.
- 4 - Jorge Schwartz, "A Cidade como Tema das Vanguardas Poéticas: Pessoa, Borges, Gironde, os dois Andrades", em Anais do Curso "A Semana de Arte Moderna de 22, sessenta anos depois", S.P., Secretaria de Estado da Cultura, 1984, p. 105.
- 5 - Oswald de Andrade, em Um Homem sem Profissão sob as ordens de mamãe (Obras Completas - IX) R.J., Civ. Brasileira, 1971, p. 34.
- 6 - Idem, p. 34.
- 7 - Pierre Denis, Le Brésil au XXe. Siècle. Citado por Richard M. Morse, Formação Histórica de São Paulo (De Comunidade à Metrôpole), S.P., Difel, 1970, p. 284.

- 8 - Antônio de Alcântara Machado, "Ruas de São Paulo Antigo", em Cavaquinho e Saxofone, R.J., liv. José Olympio ed., 1940, p. 16. (segundo levantamento de Cecília de Lara, texto publicado originalmente no Diário de São Paulo em 6/7/1933).
- 9 - Idem, p. 15.
- 10 - Cecília de Lara, Antônio de Alcântara Machado: Experimentação Modernista em Prosa, Tese Apresentada ao curso de Livre Docência junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, S.P., 1981, p. 70.
- 11 - Antônio de Alcântara Machado, artigo reproduzido em Prosa Preparatória & Cavaquinho e Saxofone, R.J., Civ. Brasileira/INL, 1983, p.136 (suelto originalmente publicado no Jornal do Comércio(S.P.), em 17/2/1925).
- 12 - Jorge Schwartz, artigo citado, p. 106.
- 13 - Em Terra Roxa e outras terras, nº 1, de janeiro de 1926, p. 6. Terra Roxa e outras terras (ed. fac-similada), S.P., Liv. Martins, ed. 1977 (artigo não assinado).
- 14 - Boris Fausto, Trabalho Urbano e Conflito Social, 3ª ed., S.P., Difel, 1977, p. 19.
- 15 - Antônio de Alcântara Machado, "Carmela", em Brás, Bexiga e Barra Funda, edição citada, p. 33. Todas as citações dos contos de Antônio de Alcântara Machado foram retiradas desta edição e irão citadas no próprio texto do trabalho, com a indicação da página e sem atualização ortográfica.

- 16 - Claude Lévi-Strauss, O Pensamento Selvagem, 2ª ed., S.P., ed. Nacional, 1976, pp. 39 e 40 (tradução de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar).
- 17 - Antônio de Alcântara Machado, "Estética Suburbana", obra citada, p. 170 (artigo publicado originalmente no rodapé "Saxofone", do Jornal do Comércio (S.P.), em 25/9/1926).
- 18 - Cecília de Lara, obra citada, p. 345.
- 19 - Antônio de Alcântara Machado, "Armazem Progresso de São Paulo", obra citada, p. 121.
- 20 - Mário de Andrade, "O Movimento Modernista", em Aspectos da Literatura Brasileira, 5ª ed., S.P., ed. Martins, p. 238.
- 21 - Plínio Doyle, "Introdução à edição fac-similada da revista Verde, "Verde" ("História de Revistas e Jornais Literários"), obra citada.
- 22 - Idem.
- 23 - Extraídas de Verde, nº 4, de dezembro de 1927, obra citada.
- 24 - Walter Benjamin, "Sobre Alguns Temas de Baudelaire", em A Modernidade e os Modernos, R.J., ed. Tempo Brasileiro, 1975, p. 54 (tradução de Arlete de Brito).
- 25 - Idem, p. 54.
- 26 - Idem, p. 54.
- 27 - Idem, p. 55.
- 28 - Antônio de Alcântara Machado, "Introdução" à Lira Paulista, obra citada, p. 293.
- 29 - Claude Lévi-Strauss, obra citada, p. 42.
- 30 - Mário de Andrade parece ter sido o primeiro a chamar a

atenção para tal tipo de estruturação, que comparece em boa parte dos contos de Brás, Bexiga e Barra Funda: "Perigo mais guassú é a propensão prá antítese fácil. (...) Brás, Bexiga e Barra Funda é um milharal de antíteses." Em "Alcântara Machado", "Comentários e Notas...", obra citada, p. 106.

Em carta remetida a Prudente de Moraes Neto, Antônio de Alcântara Machado, não sem alguma ironia, recusou tal juízo crítico de Mário de Andrade: "Com aquele negócio da antítese por exemplo eu não me conformo. (...) Se a história de Gaetaninho é antítese tudo é antítese. Você está com pressa de chegar ao seu escritório. Toma o ônibus. O ônibus chega atrasado à cidade. Antítese." Citada em "Comentários e Notas...", obra citada, p. 107.

- 31 - As diferenças no interior da colônia italiana não foram levadas em conta pelo autor, não tendo por isso, aqui, maior sentido explorá-las de um modo mais profundo.
- 32 - De acordo com Franco Cenni, em Italianos no Brasil, S.P., ed. Martins/USP, 1975.
- 33 - Talvez o romance que Carmela lia fosse uma daquelas "novelas cinematográficas a duzentão o fascículo. De um romantismo de terceira classe. Escritas com os pés. Suando amor barato por todas as letras. Cretinizantes como elas só"; a que o autor tanto criticava. Em "Pela Gurizada", obra citada, p. 260 (artigo publicado originalmente no rodapé "Cavaquinho", do Jornal do Comércio (S.P.), em 12/3/1927).
- 34 - O autor, aqui, trocou o nome do cav. uff. Salvatore Me-

lli pelo de seu filho Adriano, o que pode com facilidade ser notado pelo contexto.

- 35 - "Toda narrativa comporta com efeito, embora intimamente misturadas e em proporções muito variáveis, de um lado representações de ações e de acontecimentos, que constituem a narração propriamente dita, e de outro lado representações de objetos e personagens, que são o fato daquilo que se denomina hoje a descrição." Gérard Genette, "Fronteiras da Narrativa", em Análise Estrutural da Narrativa, 4ª ed., R.J., ed. Vozes, 1976, p. 262 (grifado no original) (tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto).
- 36 - Utilizando-se da sistematização proposta por Mikhail Bakhtin, tratam-se do discurso indireto analisador de conteúdo e do discurso indireto analisados da expressão. Em Marxismo e Filosofia da Linguagem, 2ª ed., S.P., ed. Hucitec, 1981, pp. 161 e 162 (tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira).
- 37 - Termo empregado por Theodor W. Adorno, em "Posição do Narrador no Romance Contemporâneo", em Os Pensadores (Textos Escolhidos de Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jürgen Habermas) 2ª ed., S.P., ed. Abril, 1983, pp. 269 a 273 (tradução de Modesto Carneiro).
- 38 - Roland Barthes, O Grau Zero da Escritura, S.P., ed. Cultrix, 1971, pp. 98 e 99 (tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini).
- 39 - Idem p. 98.
- 40 - Gérard Genette, texto citado, p. 265.

- 41 - Antônio de Alcântara Machado, "Calíope Tropical", obra citada, p. 163 (artigo publicado originalmente no rodapé "Saxofone", do Jornal do Comércio (S.P.), em 11/9/1926).
- 42 - Cecília de Lara, obra citada, p. 333.
- 43 - Idem, p. 334.
- 44 - Antônio de Alcântara Machado, "Calíope Tropical", obra citada, p. 162.
- 45 - Sobre este aspecto, ver Mikhail Bakhtin, obra citada, p. 159 e seguintes.

III - DA DISCIPLINA GEOGRÁFICA

"... Naquele Império, a Arte da Cartografia atingiu uma tal Perfeição que o Mapaduma só Província ocupava toda uma Cidade, e o Mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o Tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele. Menos Apegadas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse extenso Mapa era inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos Desertos do Oeste subsistem despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos. Em todo o País não resta outra relíquia das Disciplinas Geográficas."

Jorge Luis Borges, "Do Rigor da Ciência".
História Universal da Infâmia.

A - ANTÔNIO DE ALCÂNTARA MACHADO E OS IMIGRANTES

"E todos os contos do **Brás, Bexiga e Barra Funda** estão à altura do "Gaetaninho". No último - "Nacionalidade" - está condensado e resolvido, melhor que no **O Estrangeiro**, o problema que se propôs o sr. Plínio Salgado: - isso, sem figuras simbólicas e sem literatura. Nos outros aparecem todos os aspectos essenciais do "consórcio da gente imigrante com o ambiente" brasileiro. Mas sem "parti-pris". O sr. Antônio de Alcântara Machado não dá a impressão massante do cavalheiro que se propôs estudar um problema social por meio de histórias. Nem parece desses que fazem de cada conto uma demonstração. Se aquelas questões despontam no **Brás, Bexiga e Barra Funda** é que estão misturadas à vida dos personagens que excitaram a imaginação e a sensibilidade do escritor e não porque este queira doutrinar sobre elas."

Rodrigo M. F. de Andrade, "Vida Literária. Antônio de Alcântara Machado", O Jornal, R.J., 3/4/1927.

Questões relacionadas à imigração em massa que promovera o país ocupavam, mesmo nas primeiras décadas deste século, lugar de destaque na pauta de discussões de representantes das elites nacionais. Preocupava-as então não só avaliar possíveis conseqüências que a presença de uma grande contingente de estrangeiros trouxera ao complexo social brasileiro, mas também buscar soluções no sentido de amenizar problemas decorrentes de tal fato.

Os imigrantes - e em especial os de origem italiana, que formavam o maior grupo - eram no entanto uma real necessidade para a política desenvolvida pelas oligarquias, pois forneciam boa parte da mão de obra que poderia garantir o sucesso do projeto econômico por elas desenhado, seja trabalhando na lavoura, na cultura do café, seja na indústria e comércio em franca expansão.

Quando decidiram incentivar a vinda de estrangeiros, financiando as viagens desde a distante Europa, as elites possuíam como pressuposto a imediata integração dos recém-chegados ao sistema produtivo local. Daí estes, de modo geral, terem sido vistos tão somente enquanto trabalhadores: "os imigrantes estavam sendo transplantados para o país não como cidadãos, mas, tanto quanto possível, como "força produtiva pura".¹

É claro que como implícito neste cálculo figurava a colaboração do imigrante, exatamente da forma desejada pelas classes dominantes. Ou seja, ele seria bem vindo, caso se conformasse em ser "o braço, a mão-de-obra, o elemento trabalhador de que necessitamos para a extração e o desdobramento das nossas riquezas."² Assumido este papel, eles te-

riam garantida a sua recompensa, ao menos na retórica de representantes do poder econômico: "Sem o elemento estrangeiro, sem o italiano - o mais inestimável fator da prosperidade paulista, dócil laborioso, econômico, previdente, sóbrio - o desenvolvimento agrícola do Estado, a sua afirmação industrial, seriam impossíveis."³

De uma outra perspectiva, levava-se também em conta o virtual auxílio que os estrangeiros - quase sempre brancos e, em grande parte, latinos - poderiam trazer para a refusão, a recomposição da "raça" brasileira, tida por inferior em virtude da presença incômoda mas determinante dos sangues negros e mestiços na sua formação.

Segundo um terceiro viés, eles podiam ser ainda úteis enquanto termo de comparação para a afirmação e o fortalecimento da auto-imagem projetada pelos próprios quadros dominantes. Ora, como lhes fora reservado o papel de mero ajudantes no esforço pela construção do "país forte", o que invariavelmente se procurava era mostrá-los como estando afastados do sistema empresarial, e dos centros de decisão política e administrativa. O controle do Estado e a suposta predominância de capitais nacionais no conjunto dos empreendimentos econômicos atestariam assim o poder de organização, de liderança, o prestígio enfim das oligarquias: "A direção política do Estado, o fato de estar a propriedade nas mãos do nacional, de serem as indústrias, as iniciativas, filhas todas da inteligência brasileira, provam a capacidade organizadora da nossa velha raça. Aí, o elemento estrangeiro vem auxiliar a construir a grandeza do Estado. É a mão-de-obra e é o braço que nos vem de fora. O capital e a inteligência,

sendo, na sua generalidade, nacionais, têm preservado o Estado do domínio estrangeiro e da desassimilação. Certamente há muito capital e muita inteligência estrangeiros, mas a força e o prestígio brasileiros são perfeitamente dominadores." ⁴ Seria, afinal, ingenuidade não considerar que as oligarquias estivessem apenas dispostas "a assimilar o imigrante como força de trabalho mas não admitir seu ingresso no reino fechado das decisões." ⁵

O imigrante, em verdade, ocupou lugar de destaque na formação dos quadros de trabalhadores e, em função de sua maior cultura política, forneceu as matrizes ideológicas iniciais do movimento operário brasileiro. Por outro lado, porém, isso fazia que ele fosse, quase sempre, identificado e sobreposto ao trabalhador, advindo daí o fato de também ser vítima de restrições devido à sua posição de classe. Por isso, não poucas vezes ele sofrer, "simultaneamente, combinada com a exploração de classe própria de sua condição de força de trabalho, a opressão nacional resultante de sua condição de estrangeiro." ⁶

Para segmentos da burguesia e das elites, a defesa de certos ideais nacionalistas funcionava como uma espécie de pano de fundo que podia justificar as mais diferentes reações contra manifestações operárias. Estas, em grande parte das ocasiões, eram tachadas como provenientes da agitação de imigrantes, que "contaminavam" o pacato e cordial ambiente do país com idéias e exigências que não teriam maior sentido entre nós.

A intenção era apresentar "a luta de classes como um fenômeno importado, sem raízes objetivas na sociedade

brasileira, produto da ação de um punhado de estrangeiros."7 As oligarquias, nesse sentido, esforçam-se por refutar quaisquer doutrinas revolucionárias e libertárias, sempre tomando-as como "plantas exóticas", sem condições de aqui florescer, graças ao clima, ao temperamento, à índole pacífica e resignada da população, à constituição liberal e progressista.

O modo otimista de enxergar a nação, o país novo em que o trabalho seria sinônimo de uma futura realização material, possui a propriedade de escamotear a luta de classes. E serviu tanto a liberais como a conservadores. O Brasil surgia então apresentado como uma espécie de paraíso terrestre, onde não sobrava lugar para choques entre classe: o solo maravilhoso seria a bênção contra todos os males.

Ainda no interior desta perspectiva, o internacionalismo decorrente da solidariedade operária constituía-se em mais um fator que colaborava para o confronto entre o imigrante, sobreposto ao operário, e as classes dirigentes locais.

A ação oficial, entretanto, não se restringia à oratória mais ou menos empolada dos artigos e discursos de representantes das elites; ao contrário, medidas enérgicas eram normalmente tomadas contra os "indesejáveis", como costumavam ser chamados os imigrantes que porventura se indispunham com o poder: "A expulsão de estrangeiros - anarquistas e revolucionários - é a arma da burguesia e das oligarquias para enfraquecer o movimento operário. A pretexto da profilaxia social, são banidos do país os líderes sindicais, os dirigentes de greves, de reivindicações populares. As

leis se fazem segundo as necessidades de momento, e não dentro de um espírito constitucional."⁸

Os problemas que a existência de estrangeiros representava para o país, e que reclamavam a atenção dos quadros dirigentes, ultrapassavam contudo as questões trabalhistas e político-ideológicas. Isso porque eram considerados, ainda, os riscos que poderiam oferecer para a preservação de algumas das tradições culturais mais caras às oligarquias: "Cerca de um milhão de italianos (raça relativamente pura, unida e patriota), para uma população de três milhões e meio, dos quais uns quinhentos mil serão filhos de outras nacionalidades, constitui uma reação formidável na consciência, no pensamento e na direção geral da massa. Tamanha multidão de elementos estranhos, ignorantes dos nossos feitos, e cujas descendências - sem uma hereditariedade que as predisponha a zelar e amar os nossos antepassados - constitui, talvez, um perigo para o nosso espírito tradicional."⁹

Para as oligarquias, em síntese, acima de tudo interessavam os estrangeiros que trabalhassem com afinco, esperando pelo fatal enriquecimento (que conseguiriam, claro, desde que se aproveitassem das inúmeras oportunidades oferecidas pelo país novo), que se integrassem ao ambiente e assumissem os valores locais, pouco interferindo nos costumes e valores estabelecidos. Era este o imigrante que era propalado, que deveria ser tomado - e seguido - como exemplo.

Dito de um modo mais simples, a existência de estrangeiros no país era avaliada, basicamente, de acordo com dois ângulos de visão distintos: ou eles eram considerados prejudiciais para a saúde brasileira, caso atuassem política

e socialmente, ou eram a princípio bem quistos, mas sob a condição de se deixarem assimilar pelo meio local, intervindo nele o mínimo possível.

Quanto a Antônio de Alcântara Machado, com Brás, Bexiga e Barra Funda ele até certo ponto mostra compartilhar do pensamento das oligarquias, ao menos com relação à questão imigratória, isso graças ao fato de em seu livro somente tratar ou do italiano em processo de adaptação, ou do ítalo-paulista já assimilado pelo cenário paulistano. O imigrante insatisfeito, o refratário que não se permitia corromper pelas exigências da nova terra, o grevista ou o agitador político, como o anarquista, por exemplo, simplesmente não aparecem em nenhum conto da coletânea.

O autor, deste modo, a despeito de ter se proposto a realizar uma obra documental, jornalística, deixou para trás todo um universo de acontecimentos que notabilizam a presença italiana na São Paulo do início do século, e que fazem que este momento se constitua num dos mais instigantes da história do país, em razão da diversidade de suas manifestações, seja no campo político-ideológico, seja no campo social, ou no cultural.

O seu ponto de partida, nesse sentido, é algo redutor, e aponta para certo nacionalismo que lhe era peculiar - nem exaltado, nem xenófobo. Antônio de Alcântara Machado respeita algumas características ancestrais dos italianos mas, paradoxalmente, serve-se delas tão somente para ilustrar o movimento de assimilação dos imigrantes. Por isso, nos textos, a tendência de acabarem diluídas.

O italiano e o ítalo-paulista que surgem em Brás,

Bexiga e Barra Funda são indivíduos que não se esforçam por atuar na sociedade, procurando transformá-la; revelam-se, ao contrário, conformados com as regras estabelecidas, e procuram conquistar seus espaços sem contudo ameaçá-las.

Tal recorte parece ser uma opção consciente do autor, e apesar de se aproximar de determinada postura ideológica comum na época, não necessariamente deixa de representar alguns dos aspectos de que se revestiu o processo de integração de imigrantes à comunidade paulistana. Do mesmo modo, não impede que o livro apresente uma visão crítica da sociedade da São Paulo tradicional. Em outras palavras, o fato de o autor ter pactuado em alguns pontos com a ideologia dominante não impediu que ele pudesse exercer a crítica sobre outros valores desta mesma ideologia.

Dos onze contos da coletânea, em nada menos que oito deles as personagens principais são todas italo-brasileiras, em maior amplitude já adaptadas à vida cotidiana da cidade. Trata-se de "Gaetaninho", "Carmela", "Tiro de Guerra Nº 35", "Amor e Sangue", "Lisetta", "Corinthians (2) vs. Palestra (1)", "Notas Biográficas do Novo Deputado" e "O Monstro de Rodas". Em todos eles, ao menos no início de suas trajetórias ilustradas pelos textos, os protagonistas pertencem às camadas sociais mais baixas.

É este enfoque centrado nos menos ricos, menos poderosos, vivendo em meio a uma sociedade de classes bastante definidas, onde os privilégios possuem vinculação direta com os diferentes graus de prestígio sócio-econômico, graças a este enfoque que Antônio de Alcântara Machado pôde tematizar, e mimetizar, o sonho de ascensão, as desilusões, as in-

justiças sofridas, a ingenuidade patriótica, construindo a partir daí pequenos dramas paralelos aos do dia a dia, que são ao final de tudo universais - mesmo que neles figurem, em especial, filhos de imigrantes italianos.

Há, deste modo, em Brás, Bexiga e Barra Funda, uma espécie de projeção que vai dos ítalo-paulistas aos brasileiros, aos paulistanos com os quais porventura dividam os mesmos espaços sociais: ao menos nestes oito contos, os problemas que as personagens principais enfretam no cotidiano de São Paulo decorrem, em termos básicos, do seu posicionamento social, que ocupa o plano de frente, em detrimento de outras determinações que tenham por motivo diferenças étnicas.

A participação em discussões tendo por tema o futebol, o assistir a partidas ou o jogar futebol, o convívio com negros e mulatos, o crime passional, o ufanismo aguerrido, a busca por justiça, o desejo de transcender de nível sócio-econômico, e outras situações narradas não revelam senão a presença dos ítalo-paulistas na comunidade, ali perfeitamente à vontade, indistintos em termos de destino, de atualidade, mas não de ascendência.

Já "A Sociedade", "Armazem Progresso de São Paulo" e "Nacionalidade", trazem como personagens centrais indivíduos oriundos da Itália. No caso da primeira narrativa, o tema é a efetivação de alianças entre a família tradicional e a do imigrante enriquecido, cujo filho se mostra perfeitamente integrado à alta sociedade paulistana. "Armazem Progresso de São Paulo", por outro lado, possibilita perceber com mais clareza a condição essencial para a aceitação do

estrangeiro entre as elites: a prosperidade econômica. Em "Nacionalidade", finalmente, surgem conjugados o enriquecimento, interesses pela política (conservadora) e a assimilação por que passa o protagonista.

É digno de nota que somente nos contos em que algumas personagens são nascidas na Itália, vivendo um processo de aceitação ou infiltração junto às classes superiores, seja explicitado o problema do sucesso financeiro. Para Natale Pienotto, Tranquillo Zampinetti e para o cav. uff. Salvatore Melli, o capital ou a propriedade são como que os grandes e decisivos argumentos para que aceitem a nova pátria. Os ítalo-paulistas, ao contrário, revelam-se integrados, independente de qualquer fator complementar que recebessem em troca da adoção que empreenderam - a despeito do sonho de transcender de posição social que muitas vezes demonstram, o que é comum a qualquer indivíduo que pertença aos extratos inferiores de uma sociedade de classes.

Em dois destes dois contos, "A Sociedade" e "Armazem Progresso de São Paulo", Antônio de Alcântara Machado põe em relevo representantes da oligarquia paulistana, seja enfocando-os de modo direto ou indireto. A imagem dos poderosos então projetada tem por característica marcante uma profunda ironia: o conselheiro José Bonifácio de Matos e Arruda, de "A Sociedade", limpando as unhas com palitos e vestindo fraque, dando de ombros às discussões familiares, recebendo ordens e instruções da esposa ao que parece nova-rica, emocionando-se infantilmente com a proposta do cav. uff., que caso desse certo iria lhe restituir algum poder financeiro, traz os sinais de um homem arcaico, pouco ajus-

tado ao momento em que vive, sem qualquer iniciativa pessoal no sentido de procurar reverter um estado de coisas adverso, como se fosse um nostálgico a sonhar com os velhos e bons tempos de Pedro II.

Em "Armazem Progresso de São Paulo" o que se encontra é o perfil de uma sociedade em que o arrivismo impera. Ali, sempre existe um "trouxa" para ser enganado, e que, eventualmente, seguindo as regras do jogo, também engana, restando a riqueza mostrada como função direta desta maior ou menor capacidade de ludibriar os demais. A frase dita pelo mulato Espiridião, apontando para as especulações, os negócios ilícitos, como sendo a origem do poder econômico do "pessoal da alta", sobrepõe pobres e ricos - aqueles, desejando a ascensão econômica, e daí social, só poderão conseguí-la através de meios pouco honestos; quanto aos últimos, só chegaram onde estão porque obtiveram antes o sucesso, mas se utilizando de idênticos métodos. Resulta, dessa forma, que todos os poderosos, sejam italianos, brasileiros, espanhóis ou portugueses são tidos como iguais; e mesmo o aristocrata tradicional, caso queira sobreviver nesta sociedade competitiva ao extremo, em meio a qual não se mostra assim tão à vontade, necessita abrir mão de antigos preconceitos, de classe, raça ou nobreza.

Nestes contos Antônio de Alcântara Machado desmascara alguns dos pontos primordiais que caracterizam a pregação ideológica das elites, denunciando parte da hipocrisia, parte da farsa que permeava toda uma sociedade, e que se disfarçava, procurava legitimação justamente na retórica do discurso dominante. A visão do autor com relação ao mundo à

sua volta é essencialmente crítica, e não conivente.

No "Artigo de Fundo", quando procura esclarecer sobre algumas das intenções que o teriam guiado na produção do livro, o autor já deixava explícito o modo segundo o qual o tema da imigração seria tratado nos contos. E demonstrava estar atento a possíveis interpretações que talvez fornecessem fundamentos para eventuais críticas futuras, principalmente no que dizia respeito à imagem do imigrante italiano que um leitor poderia construir após um contato com as narrativas. Daí lançar mão de duas contundentes negativas, com as quais, ao que parece, esperava afastar quaisquer mal-entendidos, ao menos quanto a esse aspecto.

A primeira delas - "BRÁS, BEXIGA E BARRA FUNDA não é um livro" - torna claro que não estivera em suas cogitações a criação de uma obra que trouxesse como preocupação central explorar circunstâncias específicas, que aquela presença de um grande número de italianos emigrados introduzira na sociedade paulistana - de ordem sócio-política, étnica ou histórica, notadamente. Logo, Brás, Bexiga e Barra Funda não seria, e nem quisera ser, um livro de tese, mas o contrário: "O aspecto étnico-social dessa novíssima raça de gigantes encontrará amanhã o seu historiador. E será então analisado e pesado num livro."¹⁰ No "Artigo de Fundo", logo depois de tal afirmação, aparece a negativa acima transcrita, onde o artigo indefinido tem a função de demonstrativo, realçando a referência a determinado tipo particular de literatura, da qual a coletânea não pretendia tomar parte.

A segunda negação - "BRÁS, BEXIGA E BARRA FUNDA não é uma sátira" -, estrategicamente colocada após um parágrafo

em que o autor patenteia toda a vontade de com a sua obra homenagear a comunidade ítalo-brasileira de São Paulo, e que encerra de modo categórico o "Artigo de Fundo", possui a função de cortar pela raiz toda apreciação que o condenasse por considerar ter ele, no livro, apreendido o imigrante a partir de um ponto de vista irônico, burlesco, e enfim preconceituoso.

Todo esse cuidado em tentar reduzir o espaço de leituras ao que parece plausíveis, mas de antemão classificadas como equívocas, sinaliza, por outro lado, para o fato de que o autor estava consciente de que pisava, graças ao foco centrado em imigrantes e descendentes, em um terreno acidentado, com fronteiras que davam margem a disputas; ou, ainda mais, estas precauções assinalam a percepção, por parte de Antônio de Alcântara Machado, de que a sua obra fornecia oportunidades para leituras outras que não a que, como aparenta, pensara atingir quando da composição dos contos.

Não obstante esta prévia declaração de princípios, muitos daqueles que analisaram o livro estiveram atentos a tais questões - o que é de todo justificável. Mario Carelli, em Carcamanos e Comendadores, em boa parte do capítulo que trata da produção de Antônio de Alcântara Machado, procura refutar as mais variadas objeções levantadas por aqueles que acusam ao autor, considerando ter ele, em Brás, Bexiga e Barra Funda, esboçado uma imagem preconceituosa de italianos e ítalo-paulistas.¹¹

Essa preocupação em acusar ou defender o autor, tendo por motivo a visão do imigrante que pode ser construída a partir da leitura das narrativas, parece ter se estabe-

lecido desde a época em que o livro foi lançado. Ainda em 1927, um artigo de Mário de Andrade sublinhava a tendência de se discutir sobre a existência ou não de uma visão preconcebida do autor contra indivíduos de origem italiana: "Prá mim a mudança decidida da caçoada prá aceitação foi que levou A.M. a criar obra tão universalmente humana como esta de agora. Se a antítese das duas citações iniciais gera epigrama vingarento me parece que só mesmo arara verá no livro a mais pequena picada de malvadez contra o italiano. Não tem malvadeza não. O que se percebe é que A.M. manifesta pelos mamelucos da atualidade paulista essa indiferença tão caracteristicamente humana com que a gente cumpre a ordem divina de nos amarmos uns aos outros."¹²

Mesmo saindo em defesa de Antônio de Alcântara Machado, Mário de Andrade considera que as epígrafes que abrem o obra revelariam uma certa atitude "vingarenta" do autor contra os "novos mamelucos". A questão é que a análise de Mário de Andrade toma a chegada ao país como o momento fundamental. Daí colocar em primeiro plano a citação de Giovanni Botero, que recupera a origem pouco nobre dos colonizadores portugueses inicialmente aportados ao Brasil, só diluída nas gerações subseqüentes, ao longo dos séculos:

"SAN VINCENZO É L'VLTIMA COLONIA DE' PORTOGHESI: E PERCHE É IN VN PAESE LONTANISSIMO, VI SI SOGLIONO CONDENNARE QUEI, CHE IN PORTOGALLO HANNO MERITATO LA GALERA, ò COSE TALLI."¹³

Representando os demais italianos que aqui viviam, o conde Francisco Matarazzo, autor da segunda epígrafe, era um pioneiro da chegada dos novos imigrantes, que teriam, assim como os portugueses, um passado nebuloso, indigno, só mais tarde passível de ser resgatado e sublimado. Por isso Mário de Andrade ter aí encontrado um certo ranço preconceituoso, que trairia as intenções do autor. O problema é que em tal percurso de análise a especificidade da segunda citação resta pouco explorada.

A oposição entre as duas epígrafes pode ser reavaliada caso sejam consideradas de um outro ângulo: a de Boteiro desmitifica o passado glorioso, sempre lembrado pelas oligarquias paulistas. A glória deste passado, alicerce principal para a legitimação do lugar privilegiado que as famílias tradicionais ocupavam - não convém esquecer o "Esta é a terra dos nossos ancestrais", freqüentemente recordado com indisfarçável orgulho -, não fora assim tão brilhante. Os filhos de italianos, por sua vez, são colocados como os próximos dominantes pela frase do conde Francisco Matarazzo: "Esta é a terra dos nossos descendentes".¹⁴ Enquanto a primeira aponta para o passado de uma classe que a cada dia vê o seu domínio um pouco menor e mais difícil, esta última aponta para o futuro, para o que será realizado pelos indivíduos de origem italiana - uma projeção que sobrepõe o brilho então imaginado para a nação - progressista e otimista - e o dos ítalo-brasileiros.

De qualquer maneira, os contos de Brás, Bexiga e Barra Funda deixam transparecer que para italianos e descendentes era o futuro o que mais contava. Afinal, todas as

personagens ítalo-paulistas são jovens, convivendo com outros ítalo-paulistas da mesma faixa etária, lutando pela sobrevivência em um meio hostil - a todos, independentemente de maiores determinações de ordem étnica. Quanto aos italianos legítimos, todos têm filhos, e o sonho ou o sucesso dos pais ilumina a estes que serão os seus herdeiros. Os exemplos são muitos:

"Dona Bianca deitou-se sem apagar a luz. Olhou muito para o Dino que dormia de boca aberta. Olhou muito para o **Santo Antonio di Padova col Gesù Bambino** bem no meio da parede amarela. Mais uma vez olhou muito para o Dino que mudara de posição. E fechou os olhos para se ver no palacete mais caro da avenida Paulista."

("Armazem Progresso de São Paulo", p. 129)

B - DO QUE OS FRAGMENTOS REVELAM

"Não me surpreende, assim, que Antônio de Alcântara Machado tivesse fundado a sua ficção não só na técnica jornalística como no próprio manancial que escorre das páginas do jornal. Esse universo de sugestões o autor paulista o descobria até nos anúncios."

Franklin de Oliveira, "O Bloqueio".
Correio Mercantil, R.J., 8/5/1971.

"Chuang Tzu sonhou que era uma borboleta e não sabia, ao acordar, se era um homem que tinha sonhado ser uma borboleta, ou uma borboleta que agora sonhava ser homem."

Jorge Luis Borges, "O Sonho de Chuang Tzu", Livro dos Sonhos.

Como é possível notar, tendo por base algumas das intervenções com as quais Antônio de Alcântara Machado participou de uma série de debates àquela altura normais no âmbito do Modernismo, um dos principais desafios com que se deparavam as primeiras gerações modernistas estava na necessidade da construção de modalidades verdadeiramente inovadoras de prosa literária - que em conjunto delimitariam a "prosa pura", como ele a chamava, parafraseando a "poesia pura", em favor da qual tanto lutou. Para desenvolvê-la fundamental seria que os escritores pesquisassem no sentido de encontrar meios de expressão originais, capazes de distingui-los, de identificar individualmente cada um deles, o que traria como resultado uma multiplicidade de tendências, de estilos próprios, pessoais, e portanto produtivos para o Movimento como um todo.

Acima de qualquer outra coisa, todavia, o mais importante era a criação de obras que tivessem o universo nacional enquanto fonte privilegiada, de onde seriam retirados tanto os temas como as formas a serem exploradas. Para ele, deste modo, um grande senso de objetividade precisaria ser tomado enquanto princípio essencial para a produção literária: a referência a fatos, paisagens e dramas diversos que constituíam aquele todo pouco delineado, conhecido por "realidade brasileira", seria o maior dos imperativos que deveriam comandar a este empreendimento.

Alguns problemas, no entanto, dificultavam uma melhor aproximação dos autores com relação àquela "prosa pura" idealizada por Antônio de Alcântara Machado. Em primeiro lugar, um certo apreço a seu ver exagerado pela poesia, que se

generalizava, restando a prosa em lugar secundário; ou então, algo que seria pior, o fato de, quando tentada, surgir contaminada, em grande parte dos textos, pela velha mania da eloquência, ainda não de todo banida.

Reside aí uma das justificativas para que o autor, nestes momentos de indefinição quanto aos rumos que melhor conviriam para o Movimento Modernista, com freqüência manifestasse seu desagrado com relação à prosa e mesmo à poesia então criada: "Na literatura brasileira de hoje a prosa tem se limitado a servir a poesia. Não se libertou desta embora seja a mais forte. É verdade que só agora a poesia está por sua vez se libertando do discurso. É esse o grande inimigo."¹⁵

Por outro lado, numa perspectiva mais ampla, que ultrapassava os limites da produção literária nacional, Antônio de Alcântara Machado percebia uma tendência de os prosadores, em suas obras, darem mais valor à exploração dos estados subjetivos, à construção de textos que tratavam sobretudo da consciência humana e algumas de suas particularidades, do que à elaboração de enredos em que uma história típica, entendida enquanto uma sucessão, um encadeamento de eventos, figurasse em primeiro plano. Era então capaz de perceber, no senso comum, uma aproximação entre obras literárias que tinham no desenvolvimento de ações o seu fundamento e gêneros específicos de reportagem: "Por isso mesmo a obra literária de movimento é confundida com a reportagem."¹⁶

Em termos gerais, parecem ser estes os principais pontos de vista sobre os quais o autor se apoiava para elo-

giar, com alguma sistemática, produções culturais que de alguma forma revelassem conter em sua origem uma preocupação em se ater ao mundo exterior, objetivo. É inclusive graças a tal percurso de análise que se tornava possível que ele, em não raras oportunidades, considerasse as obras que satisfaziam a estas condições, ou a boa parte delas, como "jornalísticas".

O próprio jornal, seguindo a mesma linha de raciocínio, era por ele apreciado de acordo com uma ótica positiva, na medida em que os mais variados textos nele veiculados normalmente tinham por referência direta os fatos, os acontecimentos diários de uma comunidade. A ausência de um estilo marcante, individual, característica das notícias, que devem obedecer a um princípio de impessoalidade por imposição do órgão maior onde surgem estampadas, era também valorizada, por se constituir em um documento a mais.

Conforme o pensamento de Antônio de Alcântara Machado, o jornal transformava-se assim numa espécie de necessidade, ao consistir como que no único veículo que possibilitava uma aproximação entre os homens e as realidades que os cercavam. Daí ser ele útil, até mesmo essencial para um escritor que produzisse a sua obra inspirando-se e tomando por motivo o conjunto dos eventos cotidianos. Ainda segundo este prisma é que ele visualisava o leitor de jornal, tendo por princípio a sua postura diante dos textos jornalísticos, de onde numerosas vezes recolhia elementos para o seu trabalho de criação de textos literários ou de circunstâncias. Assim, o leitor de jornal deveria desempenhar o papel de recriador, deveria ser alguém que a partir da matéria prima

ali encontrada tivesse condições de melhor avaliar o mundo, a cidade em que habitava, bem como os homens com os quais convivia.

É esta aproximação dos episódios corriqueiros, é este espaço desprezado pela literatura de ficção que o autor quis ocupar com a realização dos contos de Brás, Bexiga e Barra Funda, tendo ainda o cuidado de elaborá-los pondo em uso uma série de recursos expressivos que facultassem uma ampla abordagem da própria dinâmica da vida contemporânea, graças à utilização de um estilo ágil e bem-humorado, fundamentalmente crítico, inovador e pessoal ao extremo.

Semelhante a um órgão jornalístico, o livro possui, afinal, como um dos núcleos centrais de atenção a incorporação de fatos diversos, procura tematizar acontecimentos normais e recorrentes no dia a dia de uma grande cidade. O ambiente em que tais acontecimentos têm lugar - como que reproduzido à maneira de um "clichê" fotográfico - é da mesma forma essencial para a construção das narrativas, todas elas destacando a presença de indivíduos pertencentes à colônia italiana em meio à movimentação das ruas da São Paulo da época.

Uma das principais características de um jornal, algo que além do mais lhe é inerente, está no caráter fragmentário de que se reveste. De um lado, esta fragmentação se instala em virtude da conformação, da composição visual nele encontrada, com manchetes, anúncios, grifos, fotografias, "charges", quadros, variação de tipos e tons convivendo e exigindo atenções distintas desde um único e delimitado espaço.

De outro lado, também confirma esse caráter segmentado a dinâmica fornecida pela constante substituição das matérias publicadas, que se deslocam de página para página até desaparecerem de vez, isso porque novas notícias tomam lugares antes ocupados por outras, resultado da necessidade de se contar com leitores a cada dia que nasce. Daí a efemeridade típica de qualquer grande órgão de imprensa.

Em função de tais pontos de contato que Antônio de Alcântara Machado pôde realçar, não sem razão, a origem jornalística do livro. A referência primordial ao universo encontrado em São Paulo, ou, melhor ainda, a parcelas, pequenas porções da concreta realidade paulistana, e, somado a isso, a incorporação de elementos peculiares a um texto jornalístico, a uma página de jornal, mostram a pertinência de o autor sinalizar para o fato do livro, dos contos e do "Artigo de Fundo" terem nascido, terem sido concebidos a partir da matriz fornecida por tal veículo: "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."¹⁷

Com esta observação o autor instaura um interessante paradoxo, pois para caracterizar Brás, Bexiga e Barra Funda e as narrativas nele presentes como jornal e notícias ele se utiliza das "realidades" livro e contos. Afinal, são elas que, sendo negadas - mas não sem antes servirem de termo de comparação para a própria negação -, fornecem a base para que ele defina aquilo que produziu. E o paradoxo se aprofunda ainda mais caso seja realçada a presença do demonstrativo "este", que ao apontar para o objeto que o leitor

tem em mãos afirma aquilo que ele em verdade é, bem como as suas partes constitutivas. É o choque entre aparência e essência que gera o estranhamento sentido pelo leitor. Desde o princípio, sem que possa perceber, este passa a tomar parte de um jogo no qual a linguagem é o termo mediador.

Há de se prestar bastante atenção, entretanto, no verbo "nascer": as afirmações dizem respeito, em realidade, ao nascimento, à origem, e não ao estado presente, atual, o livro diante do leitor. Por ter sido concebido como jornal é que Brás, Bexiga e Barra Funda se arroga o direito de assumir o estatuto de órgão jornalístico representativo da comunidade ítalo-brasileira de São Paulo. Por isso o "Artigo de Fundo" como prefácio, imprescindível para um livro "que nasceu jornal".

Nas narrativas ali reunidas é patente um grande cuidado com a realização formal, o trabalho árduo sobre a linguagem, a procura por meios de expressão que garantam a incorporação do livro à mais pura tradição literária, o que traz consigo, segundo um outro ponto de vista, um conseqüente afastamento com relação à efemeridade jornalística.

Ao contrário do estilo impessoal que o jornalismo exige de repórteres e redatores, as "notícias" de Brás, Bexiga e Barra Funda caracterizam-se por terem sido compostas dentro do mais apurado rigor literário, e denunciam um considerável esforço do autor no sentido de nelas por em prática boa parte dos princípios estéticos que acumulou ao longo dos anos. É este trabalho sobre a linguagem, do mesmo modo, que possibilita a Antônio de Alcântara Machado imprimir a sua presença, assinalar a sua marca pessoal, sua máscara.

Exatamente por este fino tratamento literário que Brás, Bexiga e Barra Funda consegue transcender o jornal, ultrapassando-o. Se é deste que nasceu, a pesquisa sobre a linguagem, as inovações formais, o enorme poder de expressão faz que consiga realizar-se enquanto literatura.

Deste modo, assim como o ítalo-paulista nasceu do italiano para só mais tarde, sob as pressões do meio, afirmar-se brasileiro, Brás, Bexiga e Barra Funda nasce do jornal, mas ao se desenvolver, ao ver incorporados às suas páginas valores que em sua origem não possuía, traços de um caráter que lhe era estranho, transforma-se em obra literária.

A uma nova população, de antemão gloriosa, nascida "Do consórcio da gente imigrante com o ambiente, do consórcio da gente imigrante com a indígena",¹⁸ corresponde, afinal, em perfeito paralelismo, o surgimento de uma nova prosa, fruto da miscigenação de elementos retirados ao jornal e um profundo trabalho de criação artística.

C - DAS RUÍNAS DO MAPA

"Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel)"

Charles Baudelaire, "Le Cygne".

"Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade."

Walter Benjamin, "O Jogo das Letras". Infância em
Berlim.

"A gente se esvazia, fica pairando. Não escolhe mas aceita tudo. E se abstrai, se desintegra, se suprime. Dedica ao panorama toda a força de comunicação. Fica humilde, fica pequeno, some no amor da cidade que se oferece, é mulher."

Antônio de Alcântara Machado, "Noturno de São Paulo". Cavaquinho e Saxofone.

Aquela São Paulo dos anos 20, ao emprestar algumas de suas ruas, praças, prédios e avenidas, alguns dos tipos humanos que a povoavam, alguns de seus dramas cotidianos, alguns dos sonhos que por sobre ela pairavam, toda uma ambiência, toda uma movimentação que lhe era própria, por tudo isso e muito mais aquela cidade vai, pouco a pouco, ao longo das narrativas de Brás, Bexiga e Barra Funda, revelando os seus segredos, a sua face multifacetada de metrópole emergente. Resulta estar como que toda ela, em razão dos processos de sugestão metonímica que a soma dos episódios impõe, da utilização de um conjunto de técnicas de expressão literária que permitem encontrá-la em toda a sua dinâmica, reconstruída na obra de Antônio de Alcântara Machado.

Esta reprodução, essa recomposição da vida e do cenário paulistano era, na verdade, algo tão marcante que muitos dos que assistiram ao lançamento do livro chegaram a analisá-lo tendo em vista este aspecto cartográfico que o distingue. Alguns viam residir aí, nesta fidelidade imensa com relação ao universo da paulicéia, uma das grandes virtudes da obra. Outros, pelo contrário, consideravam haver em tão forte vinculação com a cidade marcas de um regionalismo até certo ponto prejudicial.

Mesmo que as narrativas muitas vezes remetam a particularidades exclusivas de São Paulo, introduzindo-as, Brás, Bexiga e Barra Funda, contudo, traz em si uma dimensão de universalidade, seja por tematizar e mimetizar todo o processo de interação, e integração do imigrante a um meio que, ao menos a princípio, lhe era desconhecido (como sa-

lientou Mário de Andrade), seja por incorporar recursos e procedimentos de composição que possuem o poder de sugerir, imitando, toda a dinâmica da vida urbana que a cada dia mais se impunha diante do olhar estupefato dos habitantes de qualquer grande núcleo urbano.

O inevitável passar do tempo, todavia, fez que aquela relação precisa, estabelecida entre o livro e a cidade por ele contada, devagar se deslocasse, acabando por atingir novos domínios, graças às alterações experimentadas por um dos termos. Ainda em 1927, Rodrigo M. F. de Andrade demonstrava antever, ao menos em parte, a fatalidade de tal deslocamento, ao assinalar a importância fundamental da ligação inequívoca entre a paisagem física e humana da São Paulo de então e os contos presentes à coletânea: "Se se for esperar que o tempo passe para formar um juízo acertado sobre **Brás, Bexiga e Barra Funda**, cai-se em erro como três e dois são cinco. Daqui a vinte anos, por exemplo, já esses bairros italianos de São Paulo terão aspecto completamente diverso de hoje e o crítico que analisasse os contos do sr. Antônio de Alcântara Machado lhes acharia menos verdade humana, menos vigor patético do que possuem de fato. Desconhecendo o drama atual, não sentiria como nós sentimos a profunda significação desses contos."¹⁹

A cidade verdadeiramente despertava, a cada novo dia, e exibia em sua superfície marcas outras que denunciavam o incansável esforço de alguns por mostrá-la sempre em construção, sempre incompleta, inacabada, sendo sempre obrigada a atingir e projetar horizontes mais longínquos. Não raras vezes roubavam-lhe fragmentos de memória, feitos em

destroços sob o perigoso mas eficiente argumento de querê-la mais moderna, humana e agradável. Uma cidade em permanente reconstrução, constante repovoamento. Paisagem, população, práticas e costumes, pouca coisa sobrevivia ao sonho do progresso, quase nada restava intacto.

O imigrante já se fora de volta à velha Itália, ou via seus filhos tornarem-se ítalo-paulistas, e daí brasileiros, ocuparem um lugar na sociedade, influenciarem e sofrerem a influência do ambiente. Outros grupos estrangeiros desembarcavam no país, e vinham também tentar a sorte em São Paulo. Todo o processo de adaptação e assimilação recomeçava, porém nunca mais como antes - a cidade mudara. Todo um conjunto de dramas, toda uma sucessão de lutas, toda uma coleção de falares, enfim, todo um universo desaparecia, deixando no lugar tão somente recordações, ruínas esparsas.

Muitas das referências tornadas concretas por Brás, Bexiga e Barra Funda, todo o levantamento topográfico ali patente, todo um conteúdo de realidade que conjugava os cenários e os habitantes, que ilustrava as diferentes determinações impostas aos homens pela cidade, e pelos próprios homens, na cidade, a rica aliança que indissolúvel unia cada narrativa e a São Paulo dos anos 20, tudo isso adquire nova feição, em virtude das transformações sofridas por ela, continuamente, ao longo do tempo. O livro passa a conter então um certo ar contemplativo, um certo caráter nostálgico, como se elogiasse, recuperasse, pusesse diante dos olhos de qualquer leitor uma cidade extinta há muito, quase mítica, produto de um tempo acabado, de retorno impossível.

Há, sem dúvida, alguma ironia caso se pense no pa-

pel que Antônio de Alcântara Machado queria que Brás, Bexiga e Barra Funda desempenhasse na moderna literatura brasileira, e desempenhou, e a despeito de tudo desempenha ainda, e uma das formas como pode o livro hoje ser lido. Realizado tendo por base muitos dos princípios que configuravam o projeto estético do autor, nele uma das prioridades é fixar a movimentação da vida diária, o ambiente e a paisagem da São Paulo do início do século. Acima de tudo, ele prezava uma literatura realista, objetiva. E conseguiu, com Brás, Bexiga e Barra Funda, mostrá-la viável, possível, sem que para isso se obrigasse a fazer quaisquer concessões em termos estéticos. Com o correr dos anos, entretanto, com a perda daquela realidade específica ali reproduzida, daquele mundo particular, o livro, ainda que mantendo o caráter documental que lhe é próprio, e talvez por isso mesmo, adquire uma dimensão poética - não pela formalização, mas pelo poder de evocação, de memória, de recordação. Destino irônico reservado para o autor, com todo seu trabalho em favor de uma "prosa pura", altamente mimética, que pudesse se ver livre de qualquer carga de lirismo.

De todo modo, como um lúcido, e sempre apaixonado observador da cidade natal, revelando estar atento ao processo de transformação por que São Paulo passava, Antônio de Alcântara Machado realiza, em 1933, um texto que de certa forma esculpe o epitáfio de uma época, de uma São Paulo que aos poucos desaparecia, exatamente aquela São Paulo cantada e recriada em Brás, Bexiga e Barra Funda. Então dizia, na crônica em homenagem a Juó Bananêre: "Fará falta à cidade, São Paulo da banda dos Bersaglieri, São Paulo da festa de S.

Vito, São Paulo das comemorações de 20 de setembro, São Paulo do Palestra Itália, São Paulo dos garibaldinos, São Paulo das caricaturas de Voltolino, São Paulo de Juó Bananére. Os garibaldinos morreram. Morreu Voltolino. Juó Bananére morreu. A cidade vai ficando diferente."²⁰

NOTAS

- 1 - Bóris Fausto, Trabalho Urbano e Conflito Social, 3ª ed., S.P., ed. Difel, 1977; p. 169.
- 2 - A. Carneiro Leão, São Paulo em 1920, ed. Anuário Americano, R.J., 1920, p. 54. Citado por Mário da Silva Brito, História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna, 4ª ed., R.J., ed. Civilização Brasileira, 1974. p. 149.
- 3 - A. Carneiro Leão, obra citada, p. 54. Citado por Mário da Silva Brito, obra citada, p. 149.
- 4 - A. Carneiro Leão, obra citada, pp. 28 e 29. Citado por Mário da Silva Brito, obra citada, p. 150.
- 5 - Bóris Fausto, obra citada, p. 247.
- 6 - Francisco Foot e Victor Leonardi, História da Indústria e do Trabalho no Brasil (das origens aos anos 20), S.P., ed. Global, 1982, p. 184 (grifado no original).
- 7 - Bóris Fausto, obra citada, p. 237.
- 8 - Edgar Carone, A República Velha (I - Instituições e Classes Sociais), 4ª ed., R.J., ed. Difel, p. 238.
- 9 - A. Carneiro Leão, obra citada, pp. 29 e 30. Citado por Mário da Silva Brito, obra citada, p. 148.
- 10 - Antônio de Alcântara Machado, "Artigo de Fundo", Brás, Bexiga e Barra Funda, IMESP/DAESP, S.P., 1983, p. 19.
- 11 - Mario Carelli, Carcamano e Comendadores (Os Italianos de São Paulo: da Realidade à Ficção (1919 - 1930)), S.P., ed. Ática, 1985.
- 12 - Mário de Andrade, "Alcântara Machado", em "Comentários e Notas..." realizados e recolhidos por Cecília de Lara,

- obra citada, p. 105 (artigo publicado originalmente em 19/6/1927, em A Manhã).
- 13 - Citado como epígrafe por Antônio de Alcântara Machado, em Brás, Bexiga e Barra Funda, obra citada, p. 9.
- 14 - Citado como epígrafe por Antônio de Alcântara Machado, obra citada, p. 11.
- 15 - Antônio de Alcântara Machado, "Prosa e Verso", Cavaquinho e Saxofone, R.J., liv. José Olympio ed., p. 344.
- 16 - Antônio de Alcântara Machado, "Aristides Silva ou o Quarto Poder", Cavaquinho e Saxofone, obra citada, p. 379.
- 17 - Antônio de Alcântara Machado, "Artigo de Fundo", obra citada, p. 15.
- 18 - Idem, p. 17.
- 19 - Rodrigo M. F. de Andrade, "Vida Literária. Antônio de Alcântara Machado", em "Comentários e Notas...", obra citada, p. 93 (artigo originalmente publicado em 3/4/1927, em O Jornal, R.J.).
- 20 - Antônio de Alcântara Machado, Cavaquinho e Saxofone, obra citada, p. 260.

BIBLIOGRAFIA

1 - Referências Bibliográficas do Autor

- 1.1 - Machado, Antônio de Alcântara. Brás, Bexiga e Barra Funda (Notícias de São Paulo), ed. fac-similada, S.P., IMESP/DAESP, 1983, com "Comentários e Notas" assinados por Cecília de Lara).
- 1.2 - _____. Novelas Paulistanas (Brás, Bexiga e Barra Funda, Laranja da China, Mana Maria, Contos Avulsos), 6ª ed., R.J., liv. José Olympio ed., 1979.
- 1.3 - _____. Cavaquinho e Saxofone, R.J., liv. José Olympio ed., 1940.
- 1.4 - _____. Prosa Preparatória & Cavaquinho e Saxofone (Obras - v. I), R.J., ed. Civilização Brasileira/INL, 1983 (organizado e comentado por Cecília de Lara).
- 1.5 - _____. Pathê-Baby e Prosa Turística: O Viajante Europeu e Platino (Obras - v. II), R.J., ed. Civilização Brasileira/INL, 1983 (organizado e comentado por Cecília de Lara).

2 - Referências Bibliográficas sobre o Autor

- 2.1 - Broca, Brito. "Quando Antônio de Alcântara Machado Escrevia como os Passadistas", em Pontos de Referência, MEC (Serviço de Documentação), 1962.
- 2.2 - Carelli, Mário. Carcamanos e Comendadores (Os italianos de São Paulo: da Realidade à Ficção (1919 - 1930)), S.P., ed. Ática, 1985.

- 2.3 - Carelli, Mário e Lara, Cecília. "Capitão Bernini: um fragmento inédito do Romance de Antônio de Alcântara Machado", Boletim Bibliográfico, Departamento de Bibliotecas Públicas do Município de São Paulo, nº 42, v. 4, 1981.
- 2.4 - Chalmers, Vera Maria. "Virado à Paulista", em Os Pobres na Literatura Brasileira (organizado por Roberto Schwarz), S.P., ed. Brasiliense, 1983.
- 2.5 - Lara, Cecília. Antônio de Alcântara Machado: Experimentação Modernista em Prosa, Tese apresentada ao concurso de Livre Docência junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, S.P., 1981.
- 2.6 - Lima, Alceu Amoroso. "Antônio de Alcântara Machado", em Companheiros de Viagem, R.J., liv. José Olympio ed., 1971.
- 2.7 - Machado, Luís Toledo. Antônio de Alcântara Machado e o Modernismo, R.J., liv. José Olympio ed., 1970.
- 2.8 - Riedel, Dirce Cortes. "Experimentalismo: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Pichia, Plínio Salgado, Alcântara Machado", em A Literatura no Brasil, v. V, 2ª ed., ed. Sul Americana, 1970 (organizado por Afrânio Coutinho).
- 3 - Referências Bibliográficas sobre o Modernismo
- 3.1 - Amaral, Aracy. Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas, S.P., liv. Martins ed., 1970.

- 3.2 - Andrade, Mário de. "O Movimento Modernista", em Aspectos da Literatura Brasileira, 5ª ed., S.P., liv. Martins ed., 1974.
- 3.3 - Ávila, Afonso (organizador). O Modernismo, S.P., ed. Perspectiva, 1975.
- 3.4 - Batista, Marta Rosseti et alii. Brasil: 1º Tempo Modernista - 1917/1929 - Documentação, S.P., IEB/USP, 1972.
- 3.5 - Berriel, Carlos Eduardo O.. Dimensões de Macunaíma: Filosofia, Gênero e Época, Tese de Mestrado apresentada junto ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1987.
- 3.6 - Bopp, Raul. Vida e Morte da Antropofagia, R.J., ed. Civilização Brasileira, 1977.
- 3.7 - Bosi, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira, 2ª ed., S.P., ed. Cultrix, 1974.
- 3.8 - _____. "Moderno e Modernista na Literatura Brasileira", em Temas de Ciências Humanas, nº 6, S.P., liv. ed. Ciências Humanas, 1979.
- 3.9 - Brito, Mário da Silva. História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna, 4ª ed., R.J., ed. Civilização Brasileira, 1974.
- 3.10 - Candido, Antonio. "Letras e Cultura de 1900 a 1945", em Literatura e Sociedade, 6ª ed., S.P., ed. Nacional, 1980.
- 3.11 - _____. "Literatura e Subdesenvolvimento", em Argumento, nº 1, R.J., ed. Paz e Terra, 1973.
- 3.12 - Candido, Antonio e Castelo, J. Aderaldo. Presença da

- Literatura Brasileira (v. III - Modernismo), 7ª ed., S.P., ed. Difel, 1979.
- 3.13 - Coutinho, Afrânio (direção e organização). A Literatura no Brasil, v. V, 2ª ed., R.J., ed. Sul Americana, 1970
- 3.14 - Guastini, Mário. A hora futurista que passou, S.P., 1926 (sem indicação de editora).
- 3.15 - Lafetã, João Luis. 1930: A Crítica e o Modernismo, S.P., ed. Duas Cidades, 1974.
- 3.16 - Lara, Cecília. Klaxon e Terra Roxa e outras terras: dois periódicos Modernistas de São Paulo, S.P., IEB-USP, 1972.
- 3.17 - Schwartz, Jorge. Vanguarda e Cosmopolitismo na Década de 20 (Oliverio Gironde e Oswald de Andrade), S.P., ed. Perspectiva, 1983.
- 3.18 - _____. "A Cidade como Tema das Vanguardas Poéticas: Pessoa, Borges, Gironde, os dois Andrades", em Anais do Curso "A Semana de Arte Moderna de 22, sessenta anos depois", S.P., Secretaria de Estado da Cultura, 1984.
- 3.19 - Teles, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro (Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje), 7ª ed., Petrópolis, ed. Vozes, 1983.

4 - Periódicos Modernistas Consultados

- 4.1 - Klaxon (Mensário de Arte Moderna de São Paulo), ed.

fac-similada, introdução de Mário da Silva Brito, S.P., ed. Martins, 1972.

4.2 - Revista de Antropofagia, ed. fac-similada, introdução de Augusto de Campos, S.P., ed. Metal Leve/Abril, 1975.

4.3 - Terra Roxa e outras terras, ed. fac-similada, introdução de Cecília de Lara, S.P., liv. Martins ed., 1977.

4.4 - Verde, ed. fac-similada, comentários e notas de Guilherme César, Cecília de Lara e Plínio Doyle, S.P., ed. Metal Leve, 1978.

5 - Bibliografia Geral

5.1 - Adorno, Theodor W.. Notas de Literatura, R.J., ed. Tempo Brasileiro, 1973 (tradução de Celeste Aída Galvão e Idalina Azevedo da Silva).

5.2 - _____. Sociologia (Coleção Grandes Cientistas Sociais - v. 54), S.P., ed. Ática, 1986 (organização de Gabriel Cohn, tradução de Flávio R. Kothe, Aldo Oneste e Amélia Cohn).

5.3 - Adorno, Theodor W. e Horkheimer, Max. Dialética do Esclarecimento, R.J., Jorge Zahar ed., 1985 (tradução de Guido Antonio de Almeida).

5.4 - Adorno, Theodor W. et alii. Os Pensadores (Textos Escolhidos de Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jürgen Habermas), 2ª ed., S.P., ed. Abril, 1983.

5.5 - Alvim, Zuleika M. F.. Brava Gente! (Os italianos em São Paulo: 1870 - 1920), S.P., ed. Brasiliense, 1986.

- 5.6 - Americano, Jorge. São Paulo Nesse Tempo (1915 - 1935), S.P., ed. Melhoramentos, 1970.
- 5.7 - Andrade, Mário de. De Paulicéia Desvairada a Café (Poesias Completas), S.P., ed. Círculo do Livro, s/d.
- 5.8 - Andrade, Oswald de. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias (Obras Completas - VI), 2ª ed., R.J., ed. Civilização Brasileira, 1978.
- 5.9 - _____. Poesias Reunidas (Obras Completas - VII), 5ª ed., R.J., ed. Civilização Brasileira, 1978.
- 5.10 - _____. Um Homem sem Profissão sob as ordens de Mamãe (Obras Completas - IX), R.J., ed. Civilização Brasileira, 1971.
- 5.11 - Arriguicci Jr, Davi. "Braga de novo por aqui", em Os Melhores Contos de Rubem Braga, S.P., ed. Global, 1985.
- 5.12 - Azevedo, Aroldo de (organização). A Cidade de São Paulo (Estudos de Geografia Urbana), S.P., ed. Nacional, 1958, 3 v..
- 5.13 - Bakhtin, Mikhail. Marxismo e Filosofia da Linguagem, 2ª ed., S.P., ed. Hucitec, 1981 (tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira).
- 5.14 - _____. Problemas da Poética de Dostoiévski, R.J., ed. Forense, 1981 (tradução de Paulo Bezerra).
- 5.15 - Barthes, Roland. O Grau Zero da Escritura, S.P., ed. Cultrix, 1971 (tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini).
- 5.16 - Benjamin, Walter. A Modernidade e os Modernos, R.J., ed. Tempo Brasileiro, 1975 (tradução de Heidrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá).

- 5.17 - _____. Sociologia (Coleção Grandes Cientistas Sociais - v. 50), S.P., ed. Ática, 1985 (organização e tradução de Flávio R. Kothe).
- 5.18 - _____. Magia e Técnica, Arte e Política (Obras Escolhidas - I), S.P., ed. Brasiliense, 1985 (tradução de Sérgio Paulo Rouanet).
- 5.19 - _____. Rua de Mão Única (Obras Escolhidas - II), S.P., ed. Brasiliense, 1987 (tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa).
- 5.20 - Borges, Jorge Luis. Livro dos Sonhos, S.P., ed. Difel, 1979 (tradução de Cláudio Fornari).
- 5.21 - _____. História Universal da Infância, Porto Alegre, ed. Globo, 1978 (tradução de Flávio José Cardozo).
- 5.22 - Bosi, Ecléa. Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos, S.P., ed. T.A. Queiróz, 1979.
- 5.23 - Bruno, Ernani da Silva. História e Tradições da Cidade de São Paulo, R.J., liv. José Olympio ed., 1954, 3 v..
- 5.24 - Candido, Antonio. "A Vida ao Rés-do-Chão", em Para Gostar de Ler, v. 5, S.P., ed. Ática, 1984.
- 5.25 - Carone, Edgar. A República Velha (I - Instituições e Classes Sociais), 4ª ed., S.P., ed. Difel, 1978.
- 5.26 - _____. A República Velha (II - Evolução Política), 3ª ed., S.P., ed. Difel, 1977.
- 5.27 - _____. A Primeira República (1889 - 1930), 3ª ed., S.P., ed. Difel, 1976.
- 5.28 - _____. Revoluções do Brasil Contemporâneo (1922 - 1938), 3ª ed., S.P., ed. Difel, 1977.
- 5.29 - Cenni, Franco. Italianos no Brasil, S.P., ed. Mar-

- tins/USP, 1975.
- 5.30 - Dean, Warren. A Industrialização de São Paulo (1880 - 1945), 2ª ed., S.P., ed. Difel, s/d.
- 5.31 - Dias, Everardo. História das Lutas Sociais no Brasil, 2ª ed., S.P., ed. Alfa-Omega, 1977.
- 5.32 - Diêgues Jr., Manuel. Imigração, Urbanização, Industrialização, R.J. MEC, 1964.
- 5.33 - Duarte, Paulo. História da Imprensa em São Paulo, S.P., ed. USP, 1972.
- 5.34 - Fausto, Bóris. Trabalho Urbano e Conflito Social, 3ª ed., S.P., ed. Difel, 1977.
- 5.35 - Foot, Francisco e Leonardi, Victor. História da Indústria e do Trabalho no Brasil, S.P., ed. Global, 1982.
- 5.36 - Genette, Gérard. "Fronteiras da Narrativa", em Análise Estrutural da Narrativa, 4ª ed., Petrópolis, ed. Vozes, 1976 (tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto).
- 5.37 - Ianni, Constantino. Homens sem Paz, R.J., ed. Civilização Brasileira, 1972.
- 5.38 - Jameson, Fredric. Marxismo e Forma (Teorias Dialéticas da Literatura no século XX), S.P., ed. Hucitec, 1985 (tradução de Iumna Maria Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni).
- 5.39 - Lévi-Strauss, Claude. O Pensamento Selvagem, 2ª ed., S.P., ed. Nacional, 1970 (tradução de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar).
- 5.40 - Maran, Sheldon Leslie. Anarquistas, Imigrantes e o Movimento Operário Brasileiro (1890 - 1920), R.J., ed. Paz e Terra, 1979.

- 5.41 - Morse, Richard M.. Formação Histórica de São Paulo (de Comunidade a Metrôpole), S.P., ed. Difel, 1970.
- 5.42 - Moura, Paulo Cursinho de. São Paulo de Outrora, 2ª ed., S.P., liv. Martins, 1943.
- 5.43 - Nobre, J. Freitas. História da Imprensa de São Paulo, S.P., ed. Leia, 1950.
- 5.44 - Ricoeur, Paul. Interpretação e Ideologia, R.J., liv. Francisco Alves ed., 1977.
- 5.45 - Rosenfeld, Anatol. Texto/Contexto, 3ª ed., S.P., ed. Perspectiva, 1976.
- 5.46 - Salles Gomes, Paulo Emílio. "Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento", em Argumento, nº 1, ed. Paz e Terra, 1973.
- 5.47 - Schwarz, Roberto. Ao Vencedor as Batatas (Forma Literária e Processo Social nos inícios do romance brasileiro), 2ª ed., S.P., liv. Duas Cidades, 1981.
- 5.48 - Silveira, Miroel. A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro, S.P., ed. Quíron/INL, 1976.
- 5.49 - Soares de Lima, Yone. A Ilustração na Produção Literária (São Paulo - Década de 20), S.P., IEB/USP, 1985.
- 5.50 - Sodré, Nelson Werneck. História da Imprensa no Brasil, 3ª ed., liv. Martins Fontes, 1983.
- 5.51 - Sontag, Susan. Sob o Signo de Saturno, Porto Alegre, L&PM ed., 1986 (tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr.)
- 5.52 - Trindade, Hêlgio. Integralismo (O Fascismo Brasileiro na década de 30), 2ª ed., S.P., ed. Difel, 1979.
- 5.53 - Vasconcelos, Gilberto. A ideologia Curupira, S.P.,

ed. Brasiliense, 1979.

- 5.54 - Waldman, Berta. Do Vampiro ao Cajajeste (uma leitura da obra de Dalton Trevisan), S.P., ed. Hucitec/Sec. Cult. Esp. Gov. Paraná, 1982.