



**UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA**

---

**RENATA BELONI DE ARRUDA FERNANDES**

**A PAULICEIA DE ANTÓNIO DE ALCÂNTARA  
MACHADO**

---

Londrina  
2013

RENATA BELONI DE ARRUDA FERNANDES

**A PAULICEIA DE ANTÔNIO DE ALCÂNTARA  
MACHADO**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da  
Universidade Estadual de Londrina, como exigência  
parcial para obtenção do título de Mestre em  
Literatura.

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

Londrina  
2013

**RENATA BELONI DE ARRUDA FERNANDES**

**A PAULICEIA DE ANTÓNIO DE ALCÂNTARA MACHADO**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Célia dos Santos Alves  
UEL – Londrina - PR

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cláudia Camardella Rio Doce  
UEL – Londrina - PR

---

Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. André Luiz Joaquinho  
UEL – Londrina - PR

Londrina, 15 de abril de 2013.

FERNANDES, Renata Beloni de Arruda. **A paulicéia de Antônio de Alcântara Machado**. 2012. 152p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

## **RESUMO**

Este trabalho tem o objetivo de analisar alguns contos e crônicas do escritor modernista Antônio de Alcântara Machado com o intuito de verificar como sua obra aborda alguns traços da urbanidade de seu momento presente. Com isto, pretendemos demonstrar a importância do autor, no que se refere às inovações estéticas e temáticas desenvolvidas nas obras analisadas, para o fortalecimento de uma literatura nacional original. Além de registrar o cotidiano urbano da cidade em desenvolvimento, através de seus habitantes e das transformações no cenário físico e comportamental da urbe, o escritor representa de que forma São Paulo inicia o processo progressista do século XX.

**Palavras chave:** Antônio de Alcântara Machado. Contos. Crônicas. Urbanidade.

FERNANDES, Renata Beloni de Arruda. **The Paulicéia of Antonio de Alcantara Machado**. 2012. 152p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

### **ABSTRACT**

This work aims to analyze some tales and chronicles the modernist writer Antonio de Alcantara Machado in order to see how their work addresses some traces of urbanity of his present moment. With this we aim to demonstrate the importance of the author in relation to aesthetic and thematic innovations developed in the works analyzed, for the strengthening of a national literature unique. In addition to recording the everyday urban development in the city through its inhabitants and changes in behavior and physical setting of the metropolis, the writer is how St. Paul begins the process of progressive twentieth century.

**Keywords:** Antonio de Alcantara Machado. Tales. Chronicles. Urbanity.

FERNANDES, Beloni Renata Arruda. **Le paulicéia Antonio Alcantara Machado**. 2013. 152p. Mémoire (Master of Arts) - Université de Londrina, Londrina, 2013.

## **RÉSUMÉ**

Ce travail a l'objectif d'analyser quelques contes et chroniques de l'écrivain moderniste Antônio de Alcântara Machado dans le but de vérifier comme sa œuvre aborde quelques traces de l'urbanité de son moment. Pour cela, avons l'intention de démontrer l'importance de l'auteur, en ce qui concerne l'innovations esthétiques et thématiques développées dans l'œuvre analysés, pour le fortifiant d'une littérature nationale originale. En plus d'enregistrer le quotidien urbain de la ville en développement, à travers de ses habitants et de ses transformations en cadre physique et de son comportement dans la ville, l'écrivain représente de que façon São Paulo commence le traitement progressiste dans le siècle XX.

**Mots clé:** Antônio de Alcântara Machado. Contes. Chroniques. Urbanité.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>1 SÃO PAULO E O MODERNISMO</b> .....	12
1.1 SÃO PAULO DOS ANOS 20.....	12
1.2 O IMIGRANTE ITALIANO EM SÃO PAULO .....	19
1.3 MODERNISMO: RUPTURA E INOVAÇÃO.....	20
<b>2 ALCÂNTARA MACHADO E A CRÍTICA</b> .....	37
2.1 O OLHAR DA CRÍTICA DO PERÍODO .....	37
2.2 ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS SOBRE O AUTOR .....	44
<b>3 A LINGUAGEM MODERNISTA</b> .....	50
3.1 ALCÂNTARA MACHADO E A ESCRITA MODERNISTA .....	50
3.2 A INFLUÊNCIA DO JORNAL NA LITERATURA DE ALCÂNTARA MACHADO .....	57
<b>4 A LITERATURA E O GOSTO PELA CIDADE: O OLHAR DE ALCÂNTARA MACHADO</b> .....	65
4.1 A RELAÇÃO ENTRE CIDADE E LITERATURA.....	65
4.2 O IMIGRANTE ITALIANO, A DIFERENÇA E OS NOVOS ARRANJOS E DISPOSIÇÕES SOCIAIS .....	71
4.3 COMPORTAMENTOS MODERNOS.....	84
4.4 MODIFICAÇÕES URBANÍSTICAS E ARQUITETÔNICAS .....	99
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	110
<b>6 BIBLIOGRAFIA</b> .....	113
<b>7 ANEXOS</b> .....	117

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem o objetivo de analisar alguns contos e crônicas de Antônio de Alcântara Machado e verificar como o escritor, nestas obras selecionadas, representa o cenário urbano paulista durante o período modernista, suas respectivas transformações e os aspectos relacionados à formação do caráter nacional.

Para isso, elegemos a análise de dois contos (“Lisetta” e “A Sociedade”) pertencentes ao livro de 1927 *Brás, Bexiga e Barra Funda*, e de sete crônicas (“O centro da cidade de São Paulo”, “Noturno de São Paulo”, “Ruas de São Paulo antigo”, “Paulistana”, “Notas sobre a visita do Bologna F.C.”, “Rapsodos do Tietê” e “Mistério de fim de ano”) reunidas na primeira parte do livro *Cavaquinho e Saxofone* (1940), denominada “Notícias de São Paulo”, que centram a temática no panorama urbano paulista. Tanto os contos como as crônicas representam transformações significativas decorrentes do momento pelo qual a cidade passava, desde as mudanças arquitetônicas e urbanísticas até as modificações nas relações sociais de diferentes grupos.

Desta forma, objetivamos destacar a importância do escritor na literatura nacional devido ao trabalho desenvolvido por ele na criação de uma obra em que a linguagem se tornasse simples e direta, em busca de uma prosa pura, além de Alcântara preocupar-se com a questão do imigrante e sua inserção na urbe em transformação.

Com isso, pretendemos demonstrar como a atividade intelectual de Alcântara Machado, mesmo pautado na representação urbana apenas da cidade de São Paulo, preocupava-se em retratar questões de criação e afirmação da identidade nacional, de processos relacionados ao comportamento e desenvolvimento urbano, de uma forma peculiar através da linguagem inovadora adotada pelo escritor.

A obra literária de Antônio de Alcântara Machado conduz-nos por um caminho singular do presente histórico vivenciado pelo intelectual no período de 1920-1935 na cidade de São Paulo. Inserido no movimento modernista e defensor da criação de uma cultura original brasileira, o escritor elabora uma linguagem repleta de aspectos representativos do período, caracterizado como um momento de significativas mudanças científicas, sociais e econômicas.

Antônio de Alcântara Machado nasceu em 25 de maio de 1901, na cidade de São Paulo, cursou seus primeiros estudos no Colégio Stafford e fez sua primeira viagem à Europa nos anos de 1913-1914. Quando retornou, voltou aos estudos no tradicional Colégio São Bento, ingressando na Faculdade de Direito de São Paulo em 1919. Segundo a cronologia

de Barbosa (1961), o escritor teve seu primeiro artigo publicado na imprensa (*O Norte de Taubaté*) no ano de 1921 e, a partir daí, começou a publicar críticas literárias e teatrais para *O Jornal do Comércio*, onde assumiu o cargo de redator. Em 1925 realizou uma incursão pela Europa em que retirou suas impressões de viagem e, no ano seguinte (1926), publicou *Pathé Baby*, intituladas crônicas de viagem, com prefácio de Oswald de Andrade.

Após retornar da Europa, Alcântara Machado iniciou a atividade jornalística, fundando, com Paulo Prado e outros, a revista *Terra Roxa e Outras Terras*. No ano de 1927 publicou *Brás, Bexiga e Barra Funda – Notícias de São Paulo*, livro de contos de maior notoriedade do escritor e que retratava as condições dos ítalo-paulistas na metrópole em desenvolvimento. Já em 1928 lança *Laranja da China*, aonde abordava a temática do declínio da burguesia paulista, mudando o foco dos imigrantes para os paulistas já estabelecidos. Também em 28 fundou, com Oswald de Andrade, a *Revista de Antropofagia*, responsável por propagar os ideais e a elaboração estética modernista.

No ano de 1929 publicou a obra *Anchieta na Capitania de São Vicente*, demonstrando, assim, inclinação para questões relacionadas à história e ao desenvolvimento da cidade e do estado de São Paulo. Com esta obra ganhou o Prêmio da Sociedade Capistrano de Abreu. Em 1931, com Paulo Prado e Mário de Andrade, criou a *Revista Nova* e, em 32, assumiu a superintendência da “Sociedade Rádio Record” durante a Revolução Constitucionalista, defendendo veementemente a liberdade de seu estado natal contra as tropas federais.

Em 1933 publicou *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões de Anchieta*, mais uma vez analisando as contribuições do missionário para a criação da cidade conclamada. Também neste ano começou a escrever o rodapé literário para os “Diários Associados” (*O Jornal, do Rio, e Diário de São Paulo*). Durante os anos de 1933 e 1934 atuou na política de uma forma mais representativa, embora suas preocupações com as questões sociais, culturais e políticas perpassem todo o seu caminho intelectual, assumindo o cargo de Secretário da Bancada Paulista a Assembleia Nacional Constituinte e depois de Deputado Federal a Primeira Legislatura Ordinária, quando se dirigiu para o Rio de Janeiro e recebeu a incumbência de dirigir o *Diário da Noite* daquela cidade.

Embora Alcântara Machado tenha expressado publicamente e em crônica o desejo de morrer na cidade de São Paulo, o escritor vem a falecer no dia 14 de abril de 1935 na cidade do Rio de Janeiro. Outras obras póstumas foram publicadas, como o romance “inacabado” *Mana Maria e Vários Contos*, no ano de 1936. Em 1940 sai a edição limitadíssima de *Cavaquinho e Saxofone*, uma reunião de crônicas produzidas pelo intelectual

no decorrer de sua atividade jornalística e organizada, após sua morte, por Sérgio Milliet e Motta Filho.

Através desse percurso pela atividade do escritor, político e jornalista podemos perceber como Alcântara Machado era ativamente engajado nas questões sociais, principalmente as relacionadas à cidade e ao estado de São Paulo, revelando, por meio de uma escrita multiforme e propagada em vários meios de comunicação, a preocupação com a situação atual e com os rumos que o país seguia, no que concerne à política, à cultura, à literatura e ao desenvolvimento econômico.

Ao representar o cenário urbano na literatura, o escritor narra com uma agilidade jornalística única o cotidiano paulista dos anos 1920, incorporando recursos gráficos, radiofônicos, fotográficos e cinematográficos surgidos no período em sua ficção. Numa época em que intelectuais como Rui Barbosa se preocupavam em realizar uma literatura fundamentada na arte pela arte, Alcântara ousou trazer para o âmbito da literatura a linguagem baseada em anúncios de jornal, em placas de rua, de letreiros e outdoors. Para Francisco de Assis Barbosa, o escritor foi um dos responsáveis pela ruptura com os padrões estéticos vigentes:

Antônio de Alcântara Machado foi, no Brasil, dos primeiros a compreender a influência do grafismo como expressão literária na arte do pós guerra. E soube aplicá-la à sua obra de ficcionista de temas urbanos, voltado para o cotidiano de uma cidade como São Paulo, que em menos de cinquenta anos daria um salto demográfico sem precedentes. (1981, p.107)

Apesar de seu valor ficcional, nos livros de história da literatura brasileira e em especial naqueles de cunho didático, as referências ao escritor são escassas, talvez devido à prioridade dada a outros escritores do período e ao fato de a crítica não avaliar com muita frequência a produção do autor. Além disso, alguns rótulos marcam a crítica sobre o escritor como, por exemplo, a origem aristocrática de Alcântara, que forneceria a ele uma visão deturpada, superficial e um tanto desdenhosa dos ítalo-brasileiros habitantes dos bairros operários do início do século XX, como retrata Franklin Oliveira, em artigo intitulado O Bloqueio (apud Carelli, 1985, p. 53), resultando no fato de suas descrições serem comparadas a meras caricaturas, relacionadas às minorias étnicas que, nos bairros periféricos da cidade, dividiam o espaço com os imigrantes pobres. Devido a estas considerações, Alcântara Machado não teria superado o passado colonialista, que relegava ao povo brasileiro uma condição de inferioridade.

Além das críticas de caráter ideológico, Maria Alice de Oliveira Faria (apud Carelli) observa que a obra de Alcântara sofreria de outras limitações. Ambientadas na cidade de São Paulo, suas narrativas, por não excederem a um regionalismo bairrista, não transcenderiam as fronteiras do espaço citadino; seus personagens, carecedores de profundidade psicológica, estariam longe de refletir a realidade dos ítalo-brasileiros pobres.

Essas posições acerca da obra de Alcântara Machado parecem-nos equivocadas e não se sustentam diante de uma análise mais detida, que não deixa de refletir que a obra do escritor assume um caráter universal, além de retratar os conflitos mundiais do início do século XX.

Assim, ao realizar o trabalho, percebemos a necessidade de traçar um panorama histórico acerca do desenvolvimento da cidade de São Paulo no período, caracterizado por profundas transformações industriais e econômicas em relação à antiga vila pequena e pacata. Este período, marcado pelo crescimento demográfico e pela mudança cultural é que vai ser representado na obra de Alcântara.

A primeira parte do trabalho tratará de questões relacionadas à cidade de São Paulo e o processo desenvolvimentista que seus habitantes vivenciavam o período estético denominado *Belle Époque* e a influência européia na cultura e hábitos nacionais, além de fornecer elementos referentes ao início do movimento modernista na cidade. Além disto, trata da questão da criação de uma suposta tradição “de quatrocentos anos” desenvolvida pelos habitantes mais antigos da cidade. Devido a este cenário urbano propício a novidades e transformações, o Modernismo encontra em São Paulo o terreno ideal para o florescimento de seus ideais.

Ainda tratando de questões históricas, explanaremos sobre o processo imigratório ocorrido na cidade e a inserção da comunidade italiana na formação da futura metrópole. Decorrente do histórico acerca do desenvolvimento da cidade e da população formada pela imigração, chegaremos aos aspectos relacionados ao movimento modernista criado e inserido na urbe em transformação. Por se tratar de um movimento inovador e moderno, encontra na cidade o clima propício para seu desenvolvimento.

Na segunda parte do trabalho, abordaremos os aspectos referentes à recepção crítica da obra do escritor no momento de sua atividade, início do século XX, e as análises mais recentes de seu trabalho. Assim, utilizaremos como principal fonte de pesquisa uma reunião de ensaios elaborados após a morte prematura de Alcântara, onde encontramos diversas opiniões e análises acerca da produção literária do modernista exposta por diferentes intelectuais do período, além de críticas mais contemporâneas sobre o trabalho de Alcântara.

Na terceira parte, traçaremos a relação da escrita de Alcântara com o movimento modernista, verificando de que forma as inovações estéticas e temáticas do escritor estavam em confluência com o ideal do grupo. Além disto, verificaremos a relação do jornal com a escrita do intelectual, servindo, ao mesmo tempo, de fonte e meio de divulgação para as obras.

No quarto e último capítulo, buscaremos conceituar os aspectos que perpassam a relação entre a representação literária e o panorama urbano moderno e de que forma Alcântara Machado retrata, em sua obra, o presente histórico modernista, através de contos e crônicas que representam aspectos modernos da urbanidade em desenvolvimento, como as transformações urbanas e arquitetônicas da cidade, as mudanças de caráter comportamental e social da população frente ao momento referenciado e o impacto da imigração italiana inserida no cenário da urbe em fase de modernização.

## 1.SÃO PAULO E O MODERNISMO

### 1.1 SÃO PAULO DOS ANOS 20

Em um período de grandes transformações econômicas, sociais e culturais ocorridas no final do século XIX e início do século XX, o mundo assistia a um desenvolvimento industrial acelerado sem precedentes na história. A Europa era o grande centro irradiador das novas tecnologias e, conseqüentemente, dos novos rumos da cultura e do modo de comportamento social de então.

Nesse momento, ocorreu um novo surto de desenvolvimento caracterizado pela expansão de máquinas e fábricas, muito mais abrangente que a Primeira Revolução Industrial, observando-se um salto quantitativo e qualitativo em relação a esta e resultando na aplicação das mais recentes descobertas científicas aos processos produtivos, possibilitando assim o aparecimento de novos potenciais energéticos, produtivos e biológicos. A Europa se caracterizava como modelo para os novos países, tanto no campo da industrialização como no da cultura e da sociedade.

Segundo Sevcenko (1998, p. 9-10), essas transformações resultaram num novo modo de vida, devido às descobertas científicas relacionadas à medicina e farmacologia, ao desenvolvimento industrial que possibilitou a criação de novos produtos e novos meios de produção e de transporte, num ritmo nunca antes visto no mundo. Sendo que este movimento ocorreu de forma mais acentuada entre a última década do século XIX e nas primeiras do século XX, principalmente na Europa e Estados Unidos, alterando hábitos e costumes cotidianos, além do ritmo e intensidade dos transportes, comunicações e do trabalho.

Os países ainda em expansão, como o Brasil, espelhavam-se no gosto europeu e norte americano, principalmente da França, da Inglaterra e dos Estados Unidos, que eram os pivôs da industrialização, da riqueza e da disseminação de culturas e modos de se comportar em sociedade.

Os anos 20 chegaram após um período de mudanças políticas e científicas bem acentuadas, principalmente em decorrência da primeira grande guerra, quando várias tecnologias foram criadas em prol do objetivo bélico. Além disso, houve um “boom” de nacionalismo crescente nos países participantes da guerra, devido ao envolvimento destes na questão, acirrando os espíritos jovens e proporcionando mudanças significativas de comportamentos e gostos estéticos:

Vivendo num mundo onde as coisas não têm definição – ou porque são inéditas, ou porque se apresentam em escala desproporcional quer num ritmo inalcançável, ou porque são desconformes com o meio, ou ainda porque são descontextualizadas - os personagens desse mundo em ebulição carecem, com urgência, de um eixo de solidez que lhe dê base, energias e um repertório capaz de impor sentidos a um meio intoleravelmente inconsistente. Acresce a essa inconsistência o potencial destrutivo concreto representado pelo súbito advento de tecnologias revolucionárias no dia-a-dia, por uma estrutura econômica frágil e sem flexibilidade, um quadro político instável e um estado de conflito social quase fora de controle, em meio ao panorama de abalo crítico deixado pela Guerra: inflação disparada, greves crônicas e crescentes, agitação operária e estado de sítio.[...] o mundo da razão, da palavra, da consciência, oriundo da tradição neoclássica, científica e liberal do século XIX, já não trazia respostas em seu vocabulário assentado sobre estabilidades que dessem conta de representar a nova ordem turbilhonante das coisas. O vácuo deixado pela consciência instila uma nova linguagem que articula diretamente os sentidos: uma linguagem imponente, irresistível, inefável, insidiosa – a ação ritualizada – quer para ser enunciada como celebração coletiva, quer para ser sorvida como um sermão sensorial: o espetáculo. (SEVCENKO, 1992, p. 31-32)

No Brasil, o processo de industrialização também ocorreu, ainda que de forma mais lenta que nos países mais desenvolvidos devido à necessidade de produzir materiais que não estavam mais disponíveis para importação, em decorrência do momento em que os grandes exportadores estavam dedicados à questão da guerra.

A Primeira Guerra Mundial aumentou consideravelmente a procura de artigos manufaturados nacionais, mas tornou quase impossível a ampliação da capacidade produtiva para satisfazer a essa procura. As fortunas que se fizeram durante a guerra surgiram de novos ramos de exportações, da produção durante vinte e quatro horas por dia, ou de fusões e reorganizações. (DEAN, S.D., p. 114)

Com isso, o país inicia um período de implantação de indústrias com vistas a satisfazer as necessidades locais de uma população em amplo crescimento, devido ao novo modelo político e econômico e à chegada acentuada de imigrantes de todas as partes em busca de um futuro promissor.

Neste panorama de desenvolvimento, encontramos o período histórico que nas artes é denominado de *Belle Époque*, que compreende um momento de efervescência cultural e tecnológica européia (a partir de 1890) que vai permanecer até o final da primeira grande guerra. Segundo Sevcenko (1998), a Europa passa por um processo de grande desenvolvimento tecnológico no final do século XIX, o que faz aumentar a produtividade industrial e abrir possibilidades de criação de novos produtos de consumo, como o automóvel, o avião, a televisão, o rádio, o cinema e alimentos enlatados. Com isso, a *Belle Époque* na

Europa consiste num período de intensa prosperidade econômica e de incentivo ao consumo de massa, num total clima de euforia. Assim, os investidores e industriais europeus começam a vislumbrar a possibilidade de estender seu potencial produtivo para outras nações, permitindo que com isto outros países em desenvolvimento adotassem este novo processo de expansão econômica.

No Brasil, a *Belle Époque* chega um pouco mais tarde, já no início do século XX e vai se caracterizar pelo “bando de ideias novas” que, segundo Sevcenko, iriam articular a inserção do país no contexto modernizador e propiciar a gestão das novas elites formadas pelos modelos de pensamento científico cosmopolita. Essas elites atuariam, já na ordem republicana, como mediadoras na integração do país aos novos termos da gestão internacional do capitalismo. (1998, p.35)

Assim, a *Belle Époque* brasileira representa um momento marcado pelo liberalismo político da Primeira República, pela mudança de hábitos de consumo e de comportamento vindas da Europa e pelo anseio de consumo capitalista, inaugurando uma fase de grande incentivo às exportações, à importação e ao consumo.

No Brasil, após a abolição da escravatura, com o advento da Proclamação da República e com a ânsia de desenvolvimento a partir da ideia de país novo, os ânimos da população estão em crescente expectativa de riqueza e desenvolvimento. Através da nova burguesia que surgia com a mudança do regime político, encontram-se tentativas de transposição para a realidade nacional do estilo de vida cultivado em cidades como Paris, com a cosmopolitização dos costumes, comportamentos e preferências materiais e estéticas, indo acarretar, segundo Sevcenko, na perda de nossas raízes culturais e populares:

Apesar do adesismo imediato e maciço que maculou a pureza da República já nos dias imediatos à Proclamação, serão esses “Homens Novos”, vindos à tona com a nova situação, que irão dar o tom geral à ordem que se criava, marcando o novo sistema de governo com o timbre definitivo do arrivismo sôfrego e incontido. (1992, p.26)

Para os detentores do poder, desenvolvimento era sinônimo de luxo e beleza para um número reduzido de cidadãos privilegiados, enquanto a grande maioria da população comum sofria com as mazelas das doenças, falta de recursos e excesso das jornadas de trabalho nas novas fábricas.

O projeto de desenvolvimento implantado no país desde o final do século XIX não significou, efetivamente, a criação de circunstâncias favoráveis de ascensão profissional de todas as camadas sociais, conforme nos indica Sevcenko (1985, p. 88). Na

verdade, estes ideais de liberdade e igualdade de direitos ajudaram na prática de atos ilícitos por parte de especuladores e oportunistas ávidos pelo enriquecimento rápido.

Neste contexto, a cidade de São Paulo, que até o final do século XIX ainda possuía características de uma vila pequena e habitada por padres e jesuítas, fundadores do Mosteiro de São Bento, começa a adquirir ares de grande centro comercial, industrial e cultural.

No que diz respeito à economia paulista, a capital adquire um desenvolvimento econômico ímpar devido ao lucrativo negócio da cultura cafeeira, fazendo com que a cidade vivenciasse uma época de luxo e riqueza para os grandes latifundiários e comerciantes ligados aos negócios do café. Além do aumento considerável da população imigrante, que formava a mão de obra necessária para as fazendas, em detrimento da mão de obra escrava agora livre e tida como desqualificada.

Conforme analisa Dean ( S.D., p. 9) “a industrialização de São Paulo dependeu, desde o princípio, da procura provocada pelo crescente mercado estrangeiro do café”. Mesmo este desenvolvimento econômico ocorrendo no interior do estado, a capital é que concentrava os negócios relacionados à exportação, ao comércio e mesmo ao recebimento dos imigrantes recém chegados ao país, que acabavam por passar pela cidade, sendo que alguns até preferiam ficar na capital em busca de melhores trabalhos.

O ciclo do ouro verde, como era denominado o café em seu período áureo, foi um dos responsáveis pelo acelerado desenvolvimento urbano da cidade de São Paulo. Como representante de um mundo que vivia a era da velocidade, o café integrava este panorama moderno, da vida agitada dos grandes centros devido ao seu alto grau de cafeína, sendo um dos mais fiéis representantes deste período em questão:

O comércio do café não gerou apenas a procura da produção industrial: custeou também grande parte das despesas gerais, econômicas e sociais, necessárias a tornar proveitosa a manufatura nacional. A construção de estradas de ferro proveio, toda ela da expansão do café. (DEAN, S.D., p. 14)

Além de ser considerada a bebida da moda, totalmente adaptada ao gosto moderno, o café também foi considerado como o grande responsável pelo acúmulo de capitais concentrados em São Paulo. Em decorrência da riqueza gerada pela exploração desta cultura é que a cidade teve a oportunidade de estabelecer-se como um importante centro comercial, econômico e produtor de diversos segmentos, como cultura, educação e bens materiais

resultantes da implantação dos mais variados tipos de fábricas financiadas em parte pelo capital proveniente do café.

Assim, a cidade de São Paulo é palco de desenvolvimento no campo das indústrias, da cultura, do ensino e conseqüentemente do comércio, impulsionado pela injeção de capitais provenientes do interior, responsável por produzir a riqueza econômica do período. Neste momento é que são implantadas indústrias dos mais variados tipos de bens de consumo.

A emergência das grandes metrópoles e seu vórtice de efeitos desorientadores, suas múltiplas faces incongruentes, seus ritmos desconexos, sua escala extra-humana e seu tempo e espaço fragmentários, sua concentração de tensões, dissiparam as bases de uma cultura de referências estáveis e contínuas. Mas foi a escala sem precedentes da destruição maciça desencadeada pela primeira guerra tecnológica que eliminou fisicamente das posições decisivas os homens ligados ao lastro cultural dos séculos anteriores. Após a Guerra, seja pela morte, afastamento ou desmoralização dos antigos líderes, uma nova geração emergiu: jovens portadores da “ideia nova”, gente vinda do seio do caos metropolitano e formada nele. Não foi a deflagração da Guerra que abriu a caixa de Pandora, mas, por meio da crise de escala mundial e da magnitude inédita de seu impacto, ela espalhou os demônios da ação pelo mundo e o submeteu ao seu comando. (SEVCENKO, 1992, p. 32-33)

A partir destes acontecimentos que correram o mundo, devido principalmente ao desenvolvimento de novas tecnologias de comunicação e locomoção, a juventude “turbilhonante”, acadêmica e burguesa, que estava em contato direto com tudo o que ocorria na Europa começa a trazer para a “vila” de São Paulo o ideário moderno dos grandes centros cosmopolitas.

Para Berman (1999, p.35), “ser moderno é encontrar-se num ambiente que promete aventura, poder alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”.

Assim, podemos notar como a modernidade, desde seus primeiros momentos, está diretamente ligada ao novo modelo capitalista que se desenvolvia na Europa e posteriormente pelo mundo ocidental. O pensamento moderno permeia um período de transformações e mudanças não só de sistemas políticos, mas também de atividades sociais e mesmo culturais do povo. Com isso, a modernização de grandes centros urbanos europeus, no fim do século XIX e início do século XX, é um sintoma deste pensamento moderno relacionado ao desenvolvimento industrial, tecnológico e científico.

Uma das questões impostas por esta modernidade reside no sentido de desenvolvimento, relacionado à destruição de tudo que é considerado antigo, arcaico e tradicional, em oposição ao que é tido como moderno, novo e desenvolvido. Esta duplicidade da modernidade adquire uma forma mais acentuada a partir do século XX, momento em que as inovações tecnológicas e científicas ganham força juntamente com a industrialização. Desta forma, a modernização pode ser considerada um processo de transformação no qual o antigo, arcaico, transmuda-se em prol do surgimento do novo, moderno.

Outro aspecto responsável pelo desenvolvimento intelectual da cidade foi a consolidação da Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Centro irradiador dos novos bacharéis brasileiros, São Paulo começa a desenvolver uma cultura estudantil e política que irá definir os rumos do crescimento paulista. Do Largo São Francisco é que sairão renomados escritores, críticos e homens públicos da época que serão os responsáveis por mudanças e transformações significativas em todo país.

Além disso, a população local passa por um processo de criação de certa tradição, como forma de enraizamento e demonstração de domínio do território frente aos novos habitantes que chegavam à vila. Segundo Hobsbawm (2012, p. 11-12):

O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo e se estabeleceram com enorme rapidez. Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as “tradições inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que, ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social que torna a “invenção da tradição” um assunto interessante para os estudiosos da história contemporânea.

Utilizando-nos deste conceito desenvolvido pelo historiador, verificaremos como Alcântara Machado representa, através da literatura, um registro da população e de seus comportamentos sociais e culturais, e que se tornariam responsáveis pela formação da sociedade paulista em desenvolvimento.

Desta forma, observaremos como a literatura realizada por Alcântara colabora para a formação da tradição paulista, englobando aspectos do passado bandeirante glorioso e do momento presente do escritor marcado por transformações e adequações sociais.

Outro aspecto discutido por Hobsbawn, e que podemos relacionar à criação da tradição paulista, é a continuidade do passado. Em São Paulo, tal fato está relacionado à figura do bandeirante. Desta forma, ao analisarmos a obra de Alcântara Machado, observamos como é representada em seus escritos a figura do paulistano descendente do bandeirante e sua relação com o novo, com o moderno.

Além disto, o desenvolvimento industrial, juntamente com as levas de imigrantes vindos da Europa, fez com que a cidade começasse a adquirir ares metropolitanos. Já no ano de 1919 a cidade se encontra num momento de grandes mudanças nos hábitos e costumes, desde o vestuário até o comportamento social e físico. Tem início uma preocupação maciça com o corpo, a realização de atividades físicas e esportivas, as associações e agremiações realizam cada vez mais encontros e bailes, as roupas, principalmente femininas, adquirem características mais leves e ousadas para os padrões até então vigentes. A parte mais conservadora da população assiste a este surto de modernidade indignada com os novos hábitos e o novo ritmo de vida frenético:

O antigo hábito de repousar nos fins de semana se tornou um despropósito ridículo. Todos para a rua: é lá que a ação está... Não é descansando que alguém se prepara para a semana vindoura, é recarregando as energias, tonificando os nervos, exercitando os músculos, estimulando os sentidos, excitando o espírito. (SEVCENKO, 1992, p.33)

Outro fator de extrema importância para esta mudança e crescimento acelerado está relacionado à instalação das fábricas, indústrias e outros segmentos que exigiam um grande contingente de empregados. Assim, a cidade recebia pessoas de outros estados do país em busca destes novos postos de trabalho, além dos imigrantes, que vieram em busca de novas oportunidades de crescimento no Brasil, principalmente em São Paulo, trazendo consigo diferentes hábitos e costumes de suas regiões de origem.

Com isso, a nova cidade assiste a um movimento crescente de práticas esportivas, ao surgimento de novas associações e agremiações que promoviam eventos de entretenimento, entre eles o carnaval, além do fenômeno do futebol que passa de mera prática em campos improvisados de várzeas para se tornar uma paixão nacional.

Porém, quando estes imigrantes chegam ao país, a realidade que aqui encontram é bem diferente da esperada. As condições de trabalho são difíceis, com jornadas

que chegavam até a dezesseis horas diárias, assim como a dificuldade de moradia, saúde e educação, esta última muito limitada a uma burguesia seleta.

Na cidade de São Paulo, as áreas onde a população mais pobre conseguia pagar para morar eram os bairros mais afastados, nas margens de rios e córregos, caracterizadas pelas várzeas. Com a vinda do bonde e as novas linhas que chegavam até os locais mais afastados do centro, a comunidade menos favorecida encontra um local acessível à sua condição econômica, porém nem tão favorável à sua saúde devido principalmente às enchentes que, além de levar à perda de seus poucos pertences materiais, também traziam doenças e mortes. Segundo Sevcenko (1992, p.46):

Dadas à condição vulnerável das várzeas e as anfractuosidades dos rios que cingiam os arredores da cidade, bem como o sistema de represas e barragens da Light, mantidos sempre deliberadamente no seu nível máximo, qualquer precipitação mais intensa na estação chuvosa redundava em cheias que submergiam o casario humilde das planícies. Sua concentração nessa área se dava justamente pelos preços mais baixos dos terrenos e aluguéis nas áreas alagadiças.

Observa-se, assim, como a cidade, em pleno desenvolvimento para se tornar um grande centro urbano, começa a adquirir características próprias de uma grande metrópole, precisamente no que se refere às diferenças marcantes entre as classes sociais; de um lado uma burguesia detentora de prestígio, poder político e econômico; no outro extremo da pirâmide, a grande massa de trabalhadores e desempregados, formada pelos imigrantes pobres recém chegados, ex-escravos e brasileiros do interior do país em busca de melhores condições de vida.

## 1.2 O IMIGRANTE ITALIANO EM SÃO PAULO

O fenômeno da imigração no país ocorreu de forma mais acentuada após a libertação dos escravos, pois devido à falta de qualificação do trabalhador brasileiro, houve necessidade de força de trabalho que fornecesse as habilidades necessárias para as novas necessidades nacionais. Com isso, ainda no final do século XIX, o Brasil abre suas portas para o imigrante como forma de suprir uma necessidade crescente de trabalhadores qualificados para a indústria, o comércio e também para a lavoura cafeeira em plena expansão.

Segundo Franco Cenni (2003, p. 33), o processo que desencadeou o sucesso da imigração no país teve início na primeira metade do século XIX, mas devido a alguns

problemas entre os fazendeiros e o Estado esta questão ficou em segundo plano e após a libertação dos escravos e a Proclamação do novo regime político é que este movimento imigratório ganha força, devido principalmente a acordos firmados entre o Estado e as sociedades particulares formadas por fazendeiros.

Com a vinda de levas de trabalhadores, em sua maioria originária da Europa, o país começa a se adequar a uma nova realidade em decorrência da heterogeneidade provocada pela imigração. Assim, o italiano se insere nesse período de transição entre os séculos XIX e XX, configurando-se como uma das figuras mais recorrentes neste processo, pois, devido à proximidade da língua italiana com a portuguesa, ele torna-se o imigrante com mais facilidade de adaptação ao novo país. Outro fator importante nesta chegada ao Brasil é a fuga do povo italiano de um país em grave crise econômica e prestes a deflagrar a Primeira Grande Guerra.

Com isso, o italiano vê no Brasil a possibilidade de concretização de ideais materiais em decorrência do desenvolvimento crescente do país e da esperança em encontrar no novo local um paraíso a ser lapidado. Porém, as elites industriais e as oligarquias rurais responsáveis pela abertura do país aos novos trabalhadores não possuíam a mesma imagem do imigrante. Para os detentores do poder, o trabalhador vindo de fora deveria se enquadrar ao seu papel de mão de obra, de força de trabalho, não almejando condições diferentes das propostas pelos patrões. Se o imigrante se enquadrasse na função de força de trabalho, ele seria bem vindo ao país, porém se desejasse fazer parte desta elite, o mesmo já não era visto com bons olhos.

Assim, segundo Cenni (2003, p. 52), chegando o imigrante italiano e toda sua família, na maioria das vezes bem numerosa, ao porto de Santos eram encaminhados para a cidade de São Paulo, onde alguns permaneciam em busca de melhores condições de trabalho que na lavoura cafeeira do interior. Na cidade, as condições de alojamento destas famílias eram muito precárias, pois o país não dispunha de uma estrutura adequada para receber este contingente europeu, mesmo realizando, no papel, uma política muito bem pensada de imigração. Com isso, a maioria destes trabalhadores e de suas famílias passam pelos alojamentos públicos e, após o enquadramento como força de trabalho, se veem obrigados a procurar lugares precários para sua instalação, como os cortiços, por exemplo.

Após este primeiro impacto de chegada ao novo país, a comunidade italiana vai encontrar outras dificuldades relacionadas ao convívio com a população já arraigada em solo paulista, principalmente no que diz respeito ao preconceito, pois, para os habitantes

tradicionais da cidade, a “italianada” era vista com muito desdém, devido à sua condição financeira desfavorável e ao seu modo expansivo de comunicação.

A comunidade italiana na cidade de São Paulo acaba por se instalar em bairros distantes do centro da cidade, que já sofria com a especulação imobiliária no início do século XX. Por causa de sua distância, os preços de aluguéis e compras de terrenos eram mais acessíveis ao novo grupo em expansão na cidade. Com isso, bairros como o Brás, Bexiga, Barra Funda e Belenzinho são constituídos pelo conglomerado italiano, além de serem regiões de grande concentração das fábricas, em sua maioria têxteis, que eram as responsáveis pelo trabalho assalariado destas comunidades.

No entanto, com relação ao trabalho assalariado, o Brasil ainda não possuía uma política trabalhista avançada, em que direitos e deveres fossem seguidos. Assim, essa população imigrante que chega ao país em busca de melhores condições de vida e de trabalho depara-se com uma realidade trabalhista um tanto complicada, cujas jornadas de trabalho chegavam a doze, quatorze e até dezesseis horas diárias. Mulheres e crianças eram as forças de trabalho mais procuradas pela indústria, devido principalmente ao baixo salário pago. Em consequência, os acidentes, inclusive com crianças, eram frequentes em razão da exaustão de longos períodos trabalhados. A morte não era incomum.

Neste panorama desfavorável ao imigrante, alguns grupos começam a se organizar em associações e agremiações com diversas finalidades, dispondo de programações culturais, esportivas e sociais, formando grupos engajados na defesa de melhores condições trabalhistas e de cunho social, como educação, moradia e bem estar geral. O italiano, devido à sua formação europeia mais consolidada, já possuía certo conhecimento político em relação aos direitos dos cidadãos e deveres do Estado para com o povo, e foi através destes imigrantes que o país começou a se organizar em busca de condições mais dignas de vida para todas as classes sociais, não só a elite abastada.

Com isto, muitos movimentos, inclusive grevistas, foram iniciados no Brasil pela colônia italiana. Segundo Franco Cenni (2003, p. 78), como o imigrante italiano já dispunha de um histórico político mais estabelecido, em decorrência da situação do continente europeu, que passava por momentos críticos de pobreza e questões sociais já vivenciadas por este povo, o imigrante italiano se torna o grande responsável por inserir no país um pensamento relacionado às questões políticas de direitos e deveres dos trabalhadores, organizando sindicatos e associações que, juntos, irão lutar por seus ideais.

Desse modo, este imigrante, além de ser o responsável pela nova força de trabalho num momento de grande crescimento industrial na cidade de São Paulo, foi também

o propagador do ideal social democrático visando uma melhor distribuição dos recursos entre a população, almejando uma qualidade de vida superior em relação ao modelo vigente.

Assim, o imigrante italiano torna-se também figura central, na cidade de São Paulo, pelo desenvolvimento industrial em expansão na época, fornecendo primeiramente a mão de obra necessária para seu pleno funcionamento. Além disso, possuiu grande participação na cultura e no esporte local, através da criação de times de futebol, como o “Palestra Itália” e os Círculos e Centros Culturais-caracterizados pela propagação de novas formas de lazer disponíveis no período. Com relação ao futebol, o clube fundado em São Paulo pelos italianos imigrantes e pelos ítalo-paulistas possui um papel fundamental para a propagação do esporte entre os paulistas, para o fortalecimento dos campeonatos entre clubes rivais e, conseqüentemente, para a consolidação dos espaços destinados a essas práticas.

É neste cenário urbano em constante ebulição que os autores modernistas observam a necessidade de renovar o panorama cultural nacional, até então impregnado de estrangeirismos e costumes muito díspares da nossa realidade local. E neste clima de renovação estética, literária, enfim cultural e social, é que o modernismo vai criar raízes e produzir seus frutos mais fecundos.

### 1.3 MODERNISMO-RUPTURA E INOVAÇÃO

A fase na qual o país se insere a partir dos anos 20 teve como precursora o período denominado de *Belle Époque*, que na literatura nacional foi marcado por um momento definido pelo gosto literário de uma elite burguesa educada e embasada nos hábitos franceses, no qual a utilização exagerada de conceitos retóricos e de um uso abusivo de “floreamentos” da linguagem literária, com modelos e ideais estéticos importados da Europa se faziam presentes. Segundo Needell (1993, p. 240) “a cultura da *Belle Époque* remete à questão do gosto de uma determinada época, neste caso, a paixão pela superficialidade ornamentada, sensual, fantástica e refinada em demasia”.

Alguns estudiosos, porém, preocuparam-se em definir e caracterizar esta fase nem sempre a denominando de *Belle Époque*. Este momento é configurado como um estado de espírito otimista em relação ao período de desenvolvimento presenciado em todo o mundo.

A *Belle Époque* surgiu na França em decorrência de importantes transformações e avanços ocorridos na Europa no que se refere à ciência, à tecnologia e ao próprio momento de paz em que os países europeus vivenciavam. Com isso, ocorreu um

florescimento do belo nas artes, com ênfase no Impressionismo, e a remodelação dos grandes centros urbanos, afastando tudo o que era considerado feio e pobre para as periferias das cidades. Através deste estado de euforia e dinamismo da economia internacional, com as descobertas científicas proporcionando uma comodidade maior aos habitantes, o regime político assiste a uma escalada do socialismo e dos militantes operários em busca de uma maior igualdade de condições, vindo a deflagrar a I Guerra Mundial.

Para Massaud Moisés (1988, p. 115), este período, no Brasil, inicia-se com a publicação de *Canaã*, em 1902, e é caracterizado por um momento em que as mudanças sociais e econômicas que aconteceram na Europa no final do século XIX foram responsáveis por renovações significativas no meio artístico, fazendo com que se instaurasse uma fase de intenso otimismo, que ficou conhecida como *Belle Époque*, expressão utilizada pelo crítico para denominar o mesmo período histórico cultural brasileiro, devido à revolução tecnológica e cultural que ocorreu na França ter chegado a outros países, adeptos do regime capitalista, como o Brasil.

Assim, o autor verifica que, além da atmosfera de euforia e renovação importadas da França, a capital do país, o Rio de Janeiro passa por um momento de remodelação estética do seu centro urbano, acreditando que o progresso e a modernidade fariam parte da realidade nacional. Além disto, ele observa uma forte tendência de se importar os hábitos e costumes sociais, pessoais e culturais praticados em Paris. Sendo assim, e devido a esta efervescência cultural, surge no Brasil uma literatura caracterizada pela superficialidade, com personagens e ambientes estranhos à nossa realidade, apenas para satisfazer o gosto de um grupo restrito de alguns intelectuais do período, que se preocupavam em demonstrar uma cultura superior e refinada.

Devido a este surto de entusiasmo com relação ao Brasil, no período de transição do regime monárquico para o republicano, os países estrangeiros são motivados a investir seus capitais na economia em ascensão, fazendo com que a entrada deste capital incentivasse o dinamismo da economia local rumo ao desenvolvimento. Assim, assiste-se a uma mudança significativa nos rumos da sociedade até então baseada em um modelo rural, agrário de economia, para um modelo industrial e urbano, trazendo consigo mudanças de valores cultuados pela sociedade em formação, criando um preconceito com tudo que fosse popular e valorizando o que fosse nobre e culto.

A cidade do Rio de Janeiro será o ambiente propício para a consolidação do cosmopolitismo herdado da Europa. No início do século, em decorrência das reformas urbanísticas e da adoção de um comportamento elitista burguês baseado no gosto francês, a

expressão *Belle Époque* encontra na capital do país o local ideal para se desenvolver. Segundo Needell (1993, p. 268):

[...] a literatura e os literatos serviram de registros sensíveis destas tendências. Ambos sempre foram parte integrante do movimento de assimilação dos modelos estrangeiros, e a natureza deles fez com que a reprodução bem sucedida dos modelos fosse aparentemente necessária e claramente mais fácil. Ou seja, a literatura era compreendida apenas em termos europeus, e sua criação, segundo estes parâmetros era bem mais simples do que a do capitalismo industrial ou da integração nacional.

Um aspecto a ser levado em consideração à produção literária deste período era o reduzido número de leitores, em sua maioria mulheres, que buscavam uma leitura de entretenimento fácil e que se adequasse às aspirações sociais e culturais destas. Com isso, conforme nos informa Needell, (1993, p.268):

[...] a literatura típica da *Belle Époque*, contudo, era estéril em termos nacionais. Seu modelo cosmopolita europeu combinava bem demais para a fachada da era. Tal modelo, voltando-se para a vivência urbana, cosmopolita e narcisista da aristocracia e da *grande bourgeoisie*, era uma literatura articulada com a experiência comum às elites urbanas do mundo europeizado como um todo. O novo patamar de riqueza e comunicação alcançado no período fomentou o excesso, a sensualidade, a decadência, o consumo conspícuo e um modo de vida aristocrático, internacional, centrado em Paris. Assim, para determinadas minorias privilegiadas, a alta cultura do *fin-de-siècle* e a literatura da *Belle Époque* adaptavam-se perfeitamente a seu modo de vida. A extrema superficialidade desta literatura e seu caráter preciosístico introduziram-se na fantasia vivida e cultivada pelo “alto mundo”.

Assim, observam-se como alguns literatos e suas obras, como por exemplo, Coelho Neto, não retratam primordialmente as preocupações e mazelas sociais do país, notando-se um afastamento da produção literária destas questões relacionadas ao desenvolvimento do Brasil a atentando para a criação de uma literatura que abordasse a questão da arte pela arte.

Já o estudioso Alfredo Bosi (1993, p. 174) refere-se a este período da *Belle Époque* brasileira, ao cosmopolitismo das elites, como à literatura de baixa qualidade produzida dentro desse período histórico para contextualizar a produção literária de alguns autores consagrados anteriores ao Modernismo. Bosi ressalta que, após a Proclamação da República e a Abolição da Escravatura, a sociedade brasileira do início do século XX é representada por estratos sociais diversos, onde o pluralismo de ideologias, interesses e

necessidades mostravam uma realidade urbana e rural cheia de contrastes. A camada social relacionada à burguesia dominante que fazia parte do desenvolvimento dos espaços urbanos era muito receptiva às influências originadas na Europa e nos Estados Unidos, ocasionando, assim, um conflito com a mentalidade arcaica enraizada numa sociedade de bases econômicas e culturais rurais.

Para Afrânio Coutinho (1969, p. 97-98), entretanto, este período após a Proclamação da República e a Primeira Guerra Mundial faz com que o homem passe a desacreditar nas ideologias vigentes durante o século XIX, tanto no campo da ciência como no da técnica, além de criar um sentimento acentuado de nacionalismo que oportunizasse a definição de uma identidade do povo brasileiro.

Com isso, diante desta nova realidade e da nova compreensão sobre o universo humano, através da psicanálise e das recentes ideias filosóficas (pautadas no positivismo e evolucionismo), as estéticas utilizadas eram incapazes de expressar as novas percepções sobre a realidade. O desenvolvimento e o amadurecimento dos novos procedimentos estéticos tinham o objetivo de romper com o passado e a tradição desacreditada, forçando o descarte dos antigos recursos formais.

Assim, artistas considerados pré-modernistas iniciam as primeiras experiências embasadas no novo modelo de sociedade vigente, em decorrência da época áurea do desenvolvimento econômico, político e cultural. Com obras que traziam consigo inovações relacionadas à linguagem e à temática, alguns autores pré-modernos, como Euclides da Cunha e Lima Barreto, valorizam o que é característico e singular da nossa realidade nacional, explorando os temas recorrentes do período, como as relações dos novos centros urbanos que surgiam e a descoberta dos problemas encontrados no interior do país.

Para Bosi (1993, p.214), o Modernismo é entendido como algo mais que um conjunto de experiências de linguagem, e sim como uma crítica global às estruturas mentais das velhas gerações e um esforço de penetrar mais profundamente na realidade nacional. Por isso, o autor defende que já no primeiro vintênio do século houve exemplos de escritores inconformados com o panorama cultural, entre eles Graça Aranha e Euclides da Cunha.

Estilos como o Dadaísmo, o Futurismo, o Surrealismo e o Expressionismo tornam-se um caminho para o futuro, já que o convencional tornara-se sinônimo de decepção. No Brasil, esse período de crise na Europa foi absorvido e sentiu-se a necessidade de expressar esse rompimento da tradição e dos valores até então vigentes. Coutinho (1969, p.140) ainda ressalta que essas estéticas experimentais praticadas nessa fase de transição,

onde persistem o Simbolismo e o Parnasianismo, foram as responsáveis pela deflagração do movimento modernista de 22.

Assim, passado esse período de transição entre as estéticas mais conservadoras e de origem européias, começa a surgir no panorama literário nacional uma preocupação crescente com a renovação das artes, que em todo o mundo ocidental também ocorre (vanguardas), além da necessidade de se produzir uma arte baseada no nacional, no típico e popular de nosso país.

Com isso, a partir dos anos 20, alguns artistas que possuíam contato direto com o que de mais moderno acontecia na Europa passam a se dedicar a um trabalho de renovação estética para a consolidação da arte no país. Entre os nomes mais significativos deste movimento destacam-se Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira na literatura, além de outros nomes relacionados às artes plásticas, pintura, escultura e dança.

Segundo Bosi (1993, p. 224), conforme se aproxima a Semana de 22, as inovações formais vão atraindo a atenção, ou seja, o espírito modernista que iria fazer surgir uma nova expressão artística. E em virtude desse clima de vanguarda que o autor constata uma mudança de rumos da literatura brasileira já nos anos da Primeira Guerra Mundial:

A afirmação de novos ideais estéticos não veio de chofre. Às vésperas do conflito alguns escritores brasileiros traziam da Europa notícias de uma literatura em crise. Oswald de Andrade conheceu em Paris o futurismo que Marinetti, em 1909, lançara pelas páginas do *Figaro* no famoso Manifesto-Fundação; e trouxera de lá a maravilha de ver um poeta de versos livres, Paul Fort, coroado príncipe dos poetas franceses; Manuel Bandeira travara contatos com Paul Eluard, na Suíça, e viera marcado por um neo-simbolismo de cuja dissolução nasceria o seu modo de ser modernista; Ronald de Carvalho, embora pouco tivesse de revolucionário, ajudara em 1915 a fundação de uma revista da vanguarda futurista portuguesa, *Orfeu*, centro irradiador da poesia de Fernando Pessoa e Sá Carneiro; Tristão de Ataíde e o próprio Graça Aranha conheceram igualmente as vanguardas européias centradas em Paris; e da Paris de Apollinaire, Max Jacob e Blaise Cendrars vinha a poesia moderníssima de Sérgio Milliet, escrita embora em Genebra. (BOSI, 1993, p. 376).

Verificam-se, assim, como as vanguardas européias - futurismo, cubismo, expressionismo, surrealismo e dadaísmo - influenciaram diretamente os escritores brasileiros, que estavam em contato direto com o ideal moderno europeu, antes mesmo da deflagração da Semana de 22, considerada pelos críticos e historiadores o marco inicial do Modernismo.

O movimento modernista encontra nas vanguardas um alicerce sólido para refutar a ordem inútil e castradora, que não possui mais significado perante o mundo moderno

em constante mudança. A arte convencional não encontrava mais espaço numa geração que ansiava pela revolução, pela ruptura com os valores até então em voga. O momento exigia uma nova postura das gerações modernas, e a literatura é que vai se tornar um dos principais portas vozes deste grito de libertação.

A Semana de Arte Moderna foi um evento de demonstração da nova estética artística que o movimento quis trazer à público num momento de grande efervescência na cidade de São Paulo. Patrocinada pela alta burguesia paulistana, já acostumada com eventos mais restritos realizados nos salões dos casarões dos barões de café, além da situação financeira favorável de alguns escritores como Oswald de Andrade, o evento contou com grande divulgação entre a população, além de se realizar no Teatro Municipal, local destinado ao entretenimento da elite paulista e nacional, que recebia os espetáculos mais importantes do momento.

Contudo, a realização da Semana ficou marcada não só pela novidade artística, ela foi ao mesmo tempo ponto de encontro dos artistas que já vinham produzindo obras com as tendências modernistas, além de ser considerada como uma plataforma para a consolidação de grupos simpáticos ao novo modelo estético.

Num primeiro momento, o movimento preocupou-se, de forma mais abrangente, com a ruptura dos padrões estéticos até então vigentes. As questões de linguagem, a temática nacional e a renovação da forma foram elementos centrais nas discussões do grupo modernista. Assim, a primeira fase do modernismo primou pela adoção de uma forma de fazer literatura na qual o país se identificasse com o tema abordado, através do uso de uma linguagem mais simples e próxima do falar popular, onde o povo brasileiro se reconhecesse neste fazer literário, diferentemente da exaltação do “bom selvagem” do romantismo, agora a literatura busca na origem popular sua temática, valorizando o homem comum, o caipira e outras personagens que compõe o quadro nacional.

Segundo nos indica Machado (1970, p.27), o movimento modernista mesmo parecendo confuso e contraditório, revelava-nos uma realidade nacional latente na sociedade brasileira: de um lado o Brasil “velho”, tradicional, rural e produto das três raças “tristes” e, de outro lado, um país que se formava em São Paulo, resultado da acelerada industrialização, do crescente bacharelismo acadêmico e da numerosa leva de imigrantes que a cidade recebia diretamente. Assim, o Modernismo parecia ser uma reação contra esta formação arcaica nacional, funcionando como um novo modelo de formação do caráter brasileiro, agora arraigado no cosmopolitismo da grande cidade.

Entre os escritores de destaque na revolução estética modernista destaca-se Oswald de Andrade, considerado um dos responsáveis pela difusão do ideário do grupo. O escritor travou contato direto com a vida boêmia de Paris e as vanguardas ítalo-francesas já no ano de 1912, quando conhece o Manifesto Futurista de Marinetti. Porém já no ano de 1911 o escritor ridicularizava o ambiente antiquado e provinciano de São Paulo através da revista *O Pirralho*, tendo como colaboradores Voltolino, Alexandre Marcondes, Cornélio Pires, entre outros.

Segundo Bosi (1993, p.145), é a partir de Oswald que se deve analisar de forma crítica o movimento modernista em São Paulo, pois foi ele que assimilou com maior naturalidade os traços conflituosos de uma inteligência burguesa que estava em crise nos anos antecedentes aos abalos de 1929/30. Em Oswald se encontravam todos os fatores sociais e psicológicos que influenciaram na formação do literato cosmopolita, do homem que se diverte com a contradição ética do alienado-revoltado em face de uma sociedade em mudança.

Assim, Oswald de Andrade tornou-se um dos principais representantes da renovação estética modernista devido à radicalidade adotada pelo escritor na nova forma de conceber a poesia. Segundo observa Haroldo de Campos (2003, p. 8):

A radicalidade da poesia oswaldiana se afere, portanto, no campo específico da linguagem, na medida em que esta poesia afeta, na raiz, aquela consciência prática, real, que é a linguagem. Sendo a linguagem, como a consciência, um produto social, um produto do homem como ser em relação.

A linguagem literária utilizada no país no início do século XX ainda era resultado de um regime patriarcal que se caracterizava pela riqueza vocabular, fato que criava um abismo entre a linguagem escrita (repleta de floreamentos) e a linguagem falada, principalmente na cidade de São Paulo, onde o imigrante italiano inseria-se de modo peculiar e acabava por criar uma nova forma de linguagem, mistura do italiano com o português.

Outro fator relevante para o surgimento do modernismo na capital paulista era a inquietação do homem brasileiro frente ao novo, à industrialização e ao panorama urbano que a cidade via se desenvolver. Conforme explicitava o próprio Oswald (apud Campos, 2003, p. 9):

Se procurarmos a explicação do porquê o fenômeno modernista se processou em São Paulo e não em qualquer outra parte do Brasil, veremos que ele foi uma consequência da nossa mentalidade industrial. São Paulo era de há muito batido por todos os ventos da cultura. Não só a economia cafeeira promovia os recursos, mas a indústria com a sua ansiedade do novo, a sua estimulação do progresso fazia com que a competição invadisse todos os campos de atividade.

Além disso, observamos que o período modernista é caracterizado pela utilização de estéticas vanguardistas, tanto na forma quanto na temática, porém com uma preocupação em desenvolver uma literatura originalmente nacional, que representasse a realidade e as questões nacionais de seu momento, utilizando-se dos experimentalismos da vanguarda européia.

Deste modo, Oswald de Andrade e outros escritores do grupo, durante o decênio de 20, publicam diversos manifestos, revistas, artigos e livros teóricos sobre as bases do movimento modernista, no intuito de orientar e defender seus ideais. Entre os manifestos de maior destaque está o Manifesto da poesia Pau-Brasil (1924), em que o escritor criticava o mal da eloquência presente na literatura nacional, defendendo, assim, a dessacralização da poesia, para Oswald (1990, p.41): “a poesia existe nos fatos”.

Desta forma, conforme analisa Benedito Nunes (1990, p.13):

O ideal do Manifesto da Poesia Pau-Brasil é conciliar a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, a floresta com a escola num composto híbrido que ratificaria a miscigenação étnica do povo brasileiro, e que ajustasse, num balanço espontâneo da própria história, o melhor da nossa tradição lírica com o melhor de nossa demonstração moderna.

Com isso, o panorama literário nacional começa a analisar de forma mais crítica as produções locais, e a buscar no primitivismo uma originalidade realmente brasileira, que caracterizasse a nação e o país em questão. Com o lançamento da Poesia Pau-Brasil, Oswald rompe com um modelo de escrita poética, ao realizar poemas caracterizados pela destruição, dessacralização da poesia tradicional, ao mesmo tempo em que produz uma obra de construção, “que rearticula os materiais preliminarmente desierarquizados” (CAMPOS, 2003, p.32).

Já o Manifesto Antropófago (1928), também escrito num estilo telegráfico como o anterior, caracteriza-se pelo choque causado no leitor através da escolha da palavra antropofagia, causando a lembrança do canibalismo. Assim, o manifesto abarcaria as seguintes questões: o aparelhamento colonial político-religioso repressivo sob que se formou

a civilização brasileira, a sociedade patriarcal com seus padrões morais de conduta, as suas esperanças messiânicas, a retórica de sua intelectualidade, que imitou a metrópole e se curvou ao estrangeirismo, o indianismo como sublimação das frustrações do colonizado, que imitou atitudes do colonizador. (NUNES, 1990, p.15)

Desta forma, Oswald lança o Manifesto Antropófago com um intuito mais político do que literário, com a intencionalidade de criticar e fazer pensar a respeito do passado colonial Brasileiro e da forma que conduziríamos a sociedade a partir de então. Muito mais ideológico do que apenas a ideia de deglutição, de tudo o que vinha do estrangeiro deveria ser absorvido para formar uma arte verdadeiramente nacional, a antropofagia carrega em si um ideal político que Oswald vai defender e participar futuramente.

A revolução formal a qual o Modernismo está arraigado reflete-se tanto na prosa de *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) quanto na poesia de *Paulicéia Desvairada* (1922), de Mário de Andrade. O que o autor buscava com esta “revolução” reflete-se no estilo telegráfico da escrita, no uso de colagens de signos, no simultaneísmo e na sincronia. Além do verso livre utilizado desde o Simbolismo, mas que no período modernista vai se consolidar.

A poética de Oswald vai se embasar não só no espaço da ação, mas na sua vida pré-colonial e colonial. Junção que o escritor faz de primitivismo e modernismo, sendo que este lado primitivo de que trata sua obra recai sobre estereótipos do caráter nacional já exposto anteriormente pelos colonizadores e teóricos da colonização: luxúria, avidez e preguiça. Contudo, em Oswald esta temática caracterizadora do povo brasileiro é tratada de forma alegórica, positiva e satírica.

Outro representante significativo do movimento modernista brasileiro é Mário de Andrade, que segundo Alfredo Bosi (1993, p. 172) carrega consigo uma poética oscilante entre as solicitações da biografia emocional e o fascínio pela construção do objeto estético. Mário é possuidor de uma arte múltipla, pois, assim como produziu obras literárias e críticas, também se dedicou à música (por formação) e a carreira política (diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo e do Serviço de Patrimônio Histórico).

Sua relação com o Modernismo e com Oswald Andrade tem início no ano de 1917 quando, por ocasião de uma conferência realizada no Conservatório Dramático e Musical, Oswald, que era o repórter correspondente do *Jornal do Comércio*, fica entusiasmado com o discurso de Mário o qual revelava um juvenil entusiasmo e, a partir daí, os dois intelectuais iniciaram suas discussões acerca de inquietações artísticas e da vida cultural brasileira e européia. (COUTINHO, 1969, p. 6)

Com a publicação de *Paulicéia Desvairada* (1922), livro que possui o “Prefácio Interessantíssimo”, em que Mário se diz fundador do desvairismo, uma poética baseada nos escritos surrealistas que defendia a escrita automática como forma de libertar o pensamento inconsciente, única forma autêntica de poesia. Através da publicação do livro, Oswald irá denominá-lo de “meu poeta futurista”, encontrando em Mário as qualidades para a criação e reformulação da arte e da estética novas.

Para Mário, “escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Se estas palavras freqüentam-me o livro, não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas tem nele sua razão de ser. Não quis também tentar primitivismo vesgo e insincero. Somos na realidade os primitivos duma era nova.” (BOSI, 1993, p.394)

Mário de Andrade foi um dos responsáveis por transpor para a literatura alguns elementos da música que ajudaram a formar a nova corrente da poesia moderna, como os princípios de colagem (ou montagem) que eram características das pinturas vanguardistas da época. Além da utilização dos procedimentos de elisão, parataxe e as rupturas sintáticas que passaram a vigorar como expressão do novo ambiente em que se inseria o homem da metrópole. Com a *Paulicéia Desvairada* e sua poesia telegrama, o autor assume papel de destaque na formulação de uma nova forma estética de produção artística, revelando a matriz dos processos que marcariam toda a geração modernista (Oswald, Bandeira, Cassiano).

O escritor também foi um dos primeiros artistas a se preocupar com as questões relacionadas à linguagem, pois, além da criação de uma poética telegráfica e objetiva, sem os rodeios parnasianos, preocupou-se também com o falar popular, a mistura entre a língua lusa oficial, os dialetos indígenas e africanos, além da nova mescla que acontecia com a chegada dos imigrantes europeus, principalmente os italianos da cidade de São Paulo.

Outro traço marcante na produção de Mário de Andrade foi sua preocupação com a questão folclórica do país e como transpor para a literatura toda a herança popular de um povo responsável pela criação do caráter nacional. Antes mesmo da publicação de *Macunaíma* (1928), o autor vai expor a dimensão de sua pesquisa folclórica nos livros de poemas *Clã do Jabuti* (1927) e *Remate de Males* (1930), que juntas formam uma das expressões mais fecundas da cultura brasileira neste período. (BOSI, 1993, p. 356)

Com o aparecimento destas publicações, o autor consegue, através de um registro novo, recolocar no panorama artístico brasileiro os mitos indígenas, africanos e sertanejos, servindo de base para a pintura, escultura e letras atuais. Com a publicação de

*Macunaíma*, Mário vai ser o responsável pela criação de uma poética que se utiliza das lendas de uma forma épico-lírica, do estilo da crônica de forma cômica e de um tipo de paródia, fornecendo ao texto elementos característicos da cultura popular nacional com um estilo que irá caracterizar a produção modernista.

Assim, o autor torna-se um dos maiores representantes da estética do período Modernista justamente pela fusão que conseguiu realizar da matéria prima nacional, especificamente os mitos, lendas e crenças locais, com a arte literária moderna ainda em fase de consolidação.

Deste modo, os dois escritores, Mário e Oswald, obtém lugar de destaque na liderança do movimento Modernista, sendo que, pra alguns estudiosos como Haroldo de Campos, Mário não possuía o mesmo despojamento e radicalidade com relação à linguagem que Oswald, realizando em *Paulicéia* apenas uma reforma e não uma revolução lingüística, além de sua preocupação com a estética parnasiana que perpassava sua obra.

Neste panorama literário repleto de inovações, mudanças e primando pela temática nacional é que vai surgir o nome de Ant3nio de Alcântara Machado. Mesmo não fazendo parte diretamente do evento que marcou o início do movimento Modernista brasileiro (a Semana de Arte Moderna), pelo contrário, o autor encontrava-se no grupo de estudantes responsáveis pelas vaias no Municipal, participou efetivamente da consolidação dos ideais estéticos e temáticos do grupo que inaugurou a arte moderna nacional.

Alcântara Machado é tido pelos críticos e estudiosos do Modernismo como um dos mais importantes representantes do movimento paulistano. Segundo Machado (1970, p.26), o escritor caracteriza-se por um sentimento de paulistanidade sem igual entre o grupo Modernista, pois, devido a sua criação arraigada na cidade de São Paulo, sendo filho e neto de paulistas de grande importância no cenário urbano, ele desenvolveu este sentimento referente ao seu local de origem e o orgulho com o referencial bandeirante tão iminente para os descendentes da aristocracia paulista.

Lembrando que o orgulho e sentimento de pertencimento a esta tradição imagética derivam da necessidade do paulista em criar uma história, neste caso baseada na figura do bandeirante, como forma de afirmação de uma identidade local em decorrência do desenvolvimento urbano que São Paulo vinha sofrendo e da conseqüente invasão imigrante. Assim, verificamos esta paulistanidade como fruto de uma preocupação decorrente da vinda de novos moradores e como forma de pertencimento a um passado histórico, seja ele inventado ou não.

Contudo, o autor, mesmo sendo filho da aristocracia paulistana, e fazendo parte da elite do Largo São Francisco, opta por abordar em sua temática literária e jornalística as mazelas e dificuldades de outra classe social em pleno crescimento no período: o proletariado urbano.

Embora Alcântara Machado tenha produzido obras com outras temáticas, como seu livro de estréia *Pathé Baby* (1926), que é o resultado de suas anotações de viagem pela Europa, o livro se utiliza de vários procedimentos da estética moderna: colagens, linguagem fragmentária, rápida e próxima da linguagem cinematográfica, mostrando como o escritor já se encontrava nas malhas da arte moderna. *Pathé Baby* é construído de uma forma totalmente inovadora para os padrões estéticos do período. Inspirado por alguns autores modernos europeus relacionados às vanguardas, Alcântara Machado estréia sua publicação com um livro que caracteriza a urbanidade acelerada das cidades européias. Tratando de “impressões de viagem” pela Europa feita pelo escritor, a obra traz em si a revolução estética, formal e temática ao retratar o urbano na literatura, além de formular inovações estruturais para a linguagem.

Entretanto, observando o panorama geral do Movimento Modernista, em sua fase heróica, o autor se destaca em sua atitude de mostrar a necessidade de construção de uma prosa nacional que realmente fosse inovadora. Segundo Alcântara Machado, nossa literatura ainda estava impregnada do estilo grandiloquente e afetada, fazendo com que a literatura, devido ao uso excessivo da retórica e dos floreios verbais, se distanciasse da realidade que deveria representar. Além disso, Alcântara tornou-se o primeiro diretor da *Revista de Antropofagia* (1928-1929), resultado da publicação do Manifesto Antropófago e de seus ideais políticos e artísticos.

Assim, a palavra acabava funcionando como uma máscara e a linguagem, ao invés de esclarecer e descortinar seu objeto, acabava por dissimular o fato criando uma barreira entre o leitor e o mundo. Para ele, até no Modernismo persistia a utilização da linguagem formal e pomposa, sem a objetividade e clareza almejadas pelo movimento, pois neste período a retórica fútil era sinônimo de boa literatura, característica de uma cultura conformista, refletindo a pobreza espiritual e material.

Segundo Alcântara Machado:

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. Têm 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. Logo é literatura. (“Solo genioso sobre um solo genial”, 1940, p. 96).

Porém, em relação ao papel desempenhado pelo modernismo, no sentido de reverter esta situação de apatia característica da cultura dominante do período, a posição do autor é mais complexa. De início, dois avanços significativos devem ser creditados ao Modernismo: a utilização de uma linguagem afirmativa, menos mediadora e bem humorada; e uma maior aproximação dos autores junto ao ambiente e à paisagem brasileira.

Resultado destes avanços seria um novo relacionamento entre a linguagem e a representação do mundo, que Alcântara irá defender como sendo a “prosa pura”, através de um enfoque objetivo e de um estilo que prezava pelas referências diretas a fatos e objetos, sem os volteios retóricos com o intuito de diminuir a distância entre o leitor, a obra e a realidade. Além disso, o humor utilizado por alguns escritores tinha o objetivo de interromper a tendência intelectual cultuada pelos literatos tradicionalistas, que viam a literatura como um objeto de valor para poucos.

Conforme o próprio Alcântara aborda em crônica de 1926 intitulada “Subsídios para a história da independência”: “um dos maiores benefícios que o movimento moderno nos trouxe foi justamente esse: tornar alegre a literatura brasileira. “Alegre quer dizer: saudável, viva, consciente de sua força, satisfeita com seu destino.” (MACHADO, 1940, p.309)

Até a deflagração do movimento de ruptura, Alcântara Machado observava que o cenário, a dinâmica da vida contemporânea, o momento de transformação por que passava o país, quase não figuravam representados na literatura. É a partir do surgimento da nova geração, que a necessidade do conhecimento e tematização da época, com o progresso técnico e o desenvolvimento urbano em convívio com práticas populares e tradicionais se tornaria o foco da produção nacional.

Assim, o desafio dos modernistas estava centrado no objetivo de assumir e apreender o emaranhado que delineava a realidade brasileira de então, com sua multiplicidade de fenômenos e com suas especificidades linguísticas e culturais.

Para o escritor, um princípio fundamental que deveria ser desenvolvido no Modernismo era o conceito de objetividade. Segundo suas formulações, o que deveria nortear a escrita modernista era a criação de obras que tivessem como requisito primordial os

aspectos concretos de nossa realidade. Em entrevista ao *O Jornal* do Rio de Janeiro, no ano de 1927, ele afirmava ser favorável a uma produção literária que levasse em conta os 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 vida 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. (Machado, apud Capela, 1989, p. 35)

Notamos como o autor explicita sua intenção de utilizar-se do real, do cotidiano como matéria prima de sua produção. Em sua concepção, o tipo de literatura que se produzia na Europa, focalizada nas questões internas ao ser humano, era consequência de um processo já realizado de representações exteriores esgotadas em sua realidade, fato que no Brasil ainda não havia sido explorado. Para Alcântara Machado, nosso país ainda carecia de autores que tomassem como temática central a realidade efervescente do período, era quase que impossível representar os conflitos internos do homem sem antes explorar todo o movimento acelerado e modernizador da realidade externa.

Deste modo, verificamos que a prosa pura defendida por Alcântara e os ideais literários e artísticos do Modernismo estão em consonância, pois, desde a Poesia Pau-Brasil de Oswald, a literatura começara a se delinear num panorama experimental onde o jornal, com seus fatos cotidianos, adquiria importância fundamental na produção artística.

Percebemos a forma como o autor vê a necessidade de representação do cotidiano da urbe em transformação, dos acontecimentos nacionais contemporâneos, o drama da formação racial, a influência das ideias de Oswald e Mário de Andrade indicando uma perspectiva de um realismo revolucionário, valorizando a modernidade tecnológica e a compreensão dos fatos culturais do país, contraditórios em seu âmago, provincianos e cosmopolitas, atuais e primitivos.

Com isso, Alcântara Machado se insere no movimento e, em parceria com outros escritores, será um dos responsáveis por formular e divulgar os ideais modernistas através de revistas (*Terra roxa... e Outras Terras, Revista de Antropofagia, Revista Nova*) e jornais (*Jornal do Comércio e Diários Associados*) de ampla circulação. Assim, o Modernismo surge no cenário nacional devido a uma necessidade de enquadramento das artes ao novo mundo que se formava no período entre guerras, onde moderno era sinônimo de liberdade.

A obra literária de Alcântara Machado tornou-se merecedora de destaque dentro do movimento modernista como um todo e, além disso, através da utilização da linguagem jornalística e da temática urbana, o escritor acaba por representar o período de forma original, como alguns críticos e estudiosos verificam posteriormente.

## 2 ALCÂNTARA MACHADO E A CRÍTICA

### 2.1 O OLHAR DA CRÍTICA DO PERÍODO

Após a morte repentina de Alcântara Machado, um grupo de escritores, críticos e jornalistas uniram-se em prol da elaboração de uma reunião de ensaios a respeito da atividade de Alcântara Machado, publicados em livro no ano de 1936, intitulado *Em Memória de Alcântara Machado*. Esta obra, rica em depoimentos e críticas de diversos escritores do período, tornou-se material de grande valia para análise da importância literária, social e política de que o escritor dispunha.

Desta forma, selecionamos alguns textos críticos que abordam questões ligadas à linguagem inovadora produzida pelo escritor, à temática urbana centrada na figura do proletário ítalo-paulista e à utilização do jornal como fonte de inspiração e meio de divulgação dos escritos de Alcântara. Assim, utilizaremos textos de Mário de Andrade, Tristão de Athayde, Leopoldo Aires, Mário Guastini e Sérgio Milliet para explanar a respeito da atividade intelectual do escritor.

No período que compreende a atuação artística de Antônio de Alcântara Machado, a crítica literária ainda era caracterizada por estudos mais abrangentes das obras, ligadas ao biografismo, à retórica e o impressionismo. Alguns dos estudiosos que se debruçavam sobre a produção literária de Alcântara Machado, como Tristão de Athayde e Wilson Martins, analisavam a obra do escritor de forma positiva, encontrando em seu fazer literário elementos e aspectos singulares e realmente modernos.

A atividade crítica dessa fase pautava-se por aspectos do gosto literário de determinado segmento da sociedade, basicamente a pequena burguesia letrada e escritores do período. O próprio Alcântara também realizou crítica literária e teatral para os jornais para os quais trabalhava.

Seus pares modernistas como Oswald e Mário viam a obra do escritor com bons olhos, detectando nela aspectos condizentes com o ideal modernista, como a linguagem objetiva e fragmentária, a temática urbana explorada de forma inovadora e elementos trazidos da arte cinematográfica para a literatura.

Verificando o ensaio de Mário de Andrade, intitulado "O Túmulo na Neblina", observamos que o crítico enxerga um amadurecimento da produção literária do escritor, porém declara que ele:

Tinha a concepção antiga do herói, eliminava dos seres ideados todas as disparidades, todos os descaminhamentos ou incertezas de caráter, pra só vincar neles os que os caracterizava essencialmente como protagonistas duma psicologia determinada. Estava nesse sentido, muito mais próximo de Shakespeare que do *Satiricon*, de Balzac que de Machado de Assis, de Eça de Queiróz que dos ingleses atuais. (ANDRADE, 1936, p.105)

Assim, Mário observa certa universalidade nos tipos de Alcântara Machado, reconhecendo-os como protótipos e idealidades psicológicas, sendo que seu emprego é que provava o avanço técnico, de análise e de concepção do escritor, verificando uma progressão do trabalho do artista.

Desde a publicação de *Pathé Baby* (1926), caracterizado pelo “avivamento do heroísmo das paisagens visitadas e dos indivíduos percebidos por meio do inchaço desamável da caricatura, usando para isso a rapidez do impressionismo”, passando pelo lançamento de *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), que, segundo Mário, vai garantir a fixação do herói e abandonar o impressionismo pelo traço descrito, o crítico enxerga certa fraqueza de concepção, pois, para ele, é a anedota, o caso do conto que “heroiza” os seres e lhes dá caráter, observando que o escritor ainda se apegava muito à ação, deixando o caráter psicológico do personagem em segundo plano.

Através desta crítica que o escritor faz a respeito da obra inicial de Alcântara, podemos verificar os mesmos pontos de questionamento que Mário verificava em Oswald, sendo que para ele tanto Alcântara como Oswald possuem características próximas em suas produções literárias, enquanto aquele buscava a originalidade e primitivismo da poesia pura, este elaborava um trabalho similar em busca do desenvolvimento da prosa pura.

Embora Alcântara Machado defenda a criação e implementação de uma prosa pura para a literatura brasileira, o escritor não estabelece teoricamente os pressupostos para a elaboração deste modelo de prosa, apenas fornece comentários nas crônicas de como a escrita literária deveria ser direta, objetiva e próxima da linguagem coloquial, num intuito de aproximar o leitor da obra. Já Oswald de Andrade formula, através do “Manifesto da Poesia Pau Brasil” (1924) e do livro de poesias *Pau Brasil* (1925), um ideário de libertação para a poesia nacional no que se referia à eloquência e à retórica tão utilizada pelos literatos de então, defendendo a criação de uma poética objetiva e que buscasse um tipo de linguagem em consonância com o modo de falar das ruas, principalmente em São Paulo, onde o português macarrônico desenvolvia-se junto com as fábricas.

Já com a publicação de *Laranja da China* (1928), Alcântara Machado abandonaria a anedota, colocando-se dentro de sua realidade de escritor, e aprimorando a

profundeza psicológica e nítida dos seres. Aqui, os tipos são heróis perfeitamente caracterizados e a curteza dos contos já não interessava mais o escritor, demonstrando sua vocação para o romance que vai exercitar em *Capitão Bernini*, que já havia iniciado e volta a elaborar, e *Mana Maria*, romance inacabado.

Contudo, apesar de Mário traçar este desenvolvimento progressivo na elaboração literária de Alcântara Machado, chegando ao seu melhor momento nos romances e sendo interrompida a carreira pela morte prematura, o autor de *Macunaíma* observa no escritor certa contradição com relação à sua posição frente às questões de seu momento.

Esta contradição estaria ligada ao seu próprio eu, a sua personalidade e, refletindo nos aspectos literários, Mário observa que é daí que advém sua simplicidade e objetividade na escrita. O crítico acredita que o próprio autor cria um sócia de si mesmo, para que seja despido de emoções e sentimentalismos. Por isso, no início de sua escritura, ele acredita que Alcântara Machado se utilizasse deste sócia de forma mais abrangente, devido à falta de emoções e sentimentos de sua escrita, e que em seus últimos trabalhos o autor estivesse abandonando este sócia e tornando-se mais próximo da pessoa emotiva que era.

Assim, através dos comentários tecidos por Mário, observamos como Alcântara se posicionava frente às questões de seu momento, optando por enfatizar a ação ao invés do psicologismo das personagens, sendo esta característica decorrente de certa precisão do período modernista em retratar o ambiente, as transformações, pois, a cidade e seus desdobramentos tornam-se a personagem central em sua escrita.

Mário de Andrade aponta, ainda, para um movimento pendular a marcar de forma crucial a produção de Alcântara Machado. De um lado, encontra-se o escritor bem-nascido, pertencente a uma família aristocrática e tradicionalmente envolvida na política. De outro, no entanto, está o autor que, criticamente, questiona a elite a que pertence no tocante ao modo como vê a sociedade do momento e dos novos rumos que toma.

Desse posicionamento, surge como uma das temáticas centrais de Alcântara o questionamento da sociedade provinciana tradicional de São Paulo e de seu comportamento frente às transformações urbanas, em especial ao surgimento e crescimento do proletariado.

Outro nome que participa desta reunião de ensaios é Mário Guastini, redator do *Jornal do Comércio*, que foi também o responsável pela introdução de Alcântara Machado no trabalho jornalístico, publicando seu primeiro artigo, que criticava a obra de Artur Mota sobre historiografia literária. Iniciando um trabalho de crítica teatral em 1923, Alcântara Machado vai revelar sua inclinação para o modernismo. Segundo Guastini:

A sua literatura era diferente, sem ser chocante. Nada de pieguices, nada de imagens ramalhudas. Linguagem clara, precisa, direta. Frases incisivas. Períodos curtos. Impressionista. (1936, p. 113)

Observamos como Guastini caracteriza a objetividade e clareza na escrita de Alcântara, através de um trabalho despido dos padrões parnasianos de literatura utilizados até então pela intelectualidade nacional. Sem a exacerbação retórica e engomada com o uso de palavras sem necessidade, o escritor alcança originalidade devido à linguagem simples e direta, sem rodeios, o que o próprio Alcântara pregava em busca da prosa pura, aproximando a obra do leitor comum através do impressionismo, dizendo muito em poucas palavras, fazendo com que o leitor refletisse através da literatura.

Para Leopoldo Aires, Alcântara Machado era admirado intelectualmente e literariamente. Segundo ele:

Dentre os modernistas, sempre me pareceu ele o mais equilibrado, aquele que melhor o sabia ser, com medida, sem artifício. Outros eram e queriam ser modernistas. Ele era apenas moderno. Os demais procuravam seguir escolas e modelos. Ele se procurava a si mesmo. (AIRES, 1936, p. 86,87)

Através deste comentário, verificamos a singularidade do escritor perante o grupo modernista. Para Leopoldo Aires, Alcântara se destacava devido à originalidade, à forma simples, direta e objetiva de retratar a realidade histórica através de contos e crônicas “cheios de expressionismo moderno”.

Ainda para Aires, o escritor “kodakizava a vida, no seu turbilhão, com fidelidade única. Toda sua arte era manusear o material de que dispunha a fim de ser exata a fotografia.” Com isso, o escritor se destacava no cenário moderno, pois, de forma única, ele transpunha para a literatura o que a vida retratava no cenário urbano.

Desta forma, podemos observar que Aires verifica na obra de Alcântara os aspectos defendidos pelo próprio escritor para a realização de uma prosa pura, original. Assim, ao comentar a respeito da modernidade presente em sua obra, das técnicas de composição semelhantes à fotografia, do apelo ao presente e à vida moderna, do expressionismo, elaborados através de uma linguagem concisa e direta, Aires vai ao encontro do que Alcântara tinha como objetivo de criação literária.

Além de destacar o equilíbrio do escritor que, para Aires, dentro do grupo modernista era o que mais conseguia mesclar a novidade da escrita libertária com a seriedade da temática nacional, representando através da literatura, as mazelas do país de forma crítica.

Não podemos deixar de acrescentar que, embora Alcântara trate de questões pertinentes ao momento, a forma como estes assuntos são abordados é que confere originalidade e novidade no panorama artístico nacional, pois o escritor utiliza-se de uma linguagem peculiar, satírica, irônica e bem humorada, parecendo fazer “troça” com os problemas expostos.

Segundo Tristão de Athayde, crítico de relevante importância do período modernista, a revelação de Alcântara no movimento foi marcada pela originalidade espontânea. Pois, “tivemos a impressão de que ele não queria apenas ser diferente dos antecessores. Era realmente novo, na frescura natural de seu estilo, na graça sadia das suas expressões, na facilidade com que era original sem forçar a nota”.

Desta maneira, verificamos que o crítico vai destacar praticamente os mesmos aspectos defendidos por Aires, com relação à originalidade do trabalho do escritor devido às novidades estéticas e temáticas elaboradas por Alcântara.

O crítico ainda ressalta a importância de *Pathé Baby* (1926) com seus traços vivos e marcantes, num estilo telegráfico que se tornara moda entre os modernos paulistas, pois Oswald de Andrade em *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) já havia se utilizado deste mesmo estilo rápido e fragmentário de linguagem para elaborar seus textos.

Já com relação aos contos de *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), Athayde nele vê a consagração do escritor como mestre do conto. Observa em sua escrita “as páginas mais simplesmente humanas de toda nossa literatura de ficção”, verificando como Alcântara tratava do aspecto da questão humana em seus contos, de que forma o escritor representava às questões concernentes ao sujeito exposto ao turbilhão modernizador.

Utilizando de uma capacidade de criar emoção sem nenhuma retórica, o escritor revelava-se um ironista de primeira, “capaz de fixar em traços firmes e sutis essas figuras de todo dia, com seus ridículos tão humanos e tão naturais”, demonstrando os traços humanos e realistas através dos contos.

Notamos como o crítico observava o enlevo com que Alcântara abordava a forma como o sujeito desenhava-se na paisagem urbana em transformação, de que artifícios dispunham para se adequar ao novo modelo de vida moderno, através da linguagem precisa e direta, herdada do jornal, que facilitava a compreensão do leitor e a importância em disponibilizar para um maior número de pessoas a literatura produzida no país.

Tristão de Athayde também tece comentários a respeito do trabalho de historiador realizado por Alcântara Machado, e verifica que o “grave historiador e o modernista leve e sutil conviviam sem esforço”, demonstrando a inclinação de Alcântara com

relação às questões do passado paulista, da memória coletiva do povo que ainda buscava firmar uma identidade nacional. Desta forma, Athayde verifica que as pesquisas historiográficas do escritor também influenciavam a criação ficcional.

O crítico faz menção ao trabalho do escritor sobre Anchieta e de sua premiação pela Sociedade Capistrano de Abreu, além de citar a participação de Alcântara como chefe dos serviços de rádios e comunicações durante a campanha paulista de 32, narrando de forma dramática suas impressões entre o ambiente inflamado de entusiasmo e a realidade dolorosa que ocorria. Demonstrando assim, a multiplicidade do intelectual frente ao presente vivenciado e a desenvoltura com que Alcântara assumia outras atividades culturais não literárias.

Com relação às crônicas, o crítico comenta: “Ultimamente, nos comentários vespertinos e diários, com que acompanhava os acontecimentos políticos, mostrava bem o gosto que possuía por esse contato com a vida quente e real dos acontecimentos” (ATHAYDE, 1936, p. 191), numa menção ao presente cotidiano, aos fatos comuns do dia a dia abordados por Alcântara nas crônicas elaboradas para o jornal.

Para Sergio Milliet, um dos aspectos mais relevantes do escritor está relacionado ao seu sentimento de amor por São Paulo. Mesmo longe da cidade conservava seu olhar voltado para ela, além de uma singular curiosidade pelos fatos e acontecimentos.

Essa curiosidade, conjugada ao seu amor por São Paulo, impelia-o a, forçando o temperamento arisco e aristocrático, conviver com os humildes para auscultar-lhes a alma e a expressão. Incógnito, nos bondes dos bairros pobres e nos barulhentos cafés do centro, misturava-se à plebe pitoresca e espontânea, cuja linguagem saborosa apreciava. Certas frases populares, certas palavras da gíria, ele as ruminava com volúpia. Seus grandes amigos, seus melhores informantes, - costumava dizê-lo muito sério - eram o engraxate, o barbeiro e o vendedor de jornais. Confiava no julgamento sadio dessa gente e mais ainda na justeza da língua que usavam. Mas não queria bem apenas ao habitante de sua cidade, amava-lhe também a paisagem e o clima, só não suportando essa mentalidade *classes conservadoras*, misto de interesseira e provincial. (MILLIET, 1936, p. 182)

Através deste comentário do crítico podemos verificar que mesmo o escritor pertencendo à aristocracia e conhecendo sua realidade, era nas pessoas simples e desconhecidas do cotidiano da rua que ele buscava a matéria prima de seu trabalho. Com a captura deste habitante humilde, seu modo de vida, sua linguagem e seu cotidiano vivo e espontâneo é que Alcântara Machado representava o povo paulistano. Não apenas as pessoas o chamavam a atenção, mas o ambiente em que estas ações se desenvolviam.

Com isso, verificamos a aproximação da crítica de Milliet e Mário de Andrade, quando ambos retratam a contradição de Alcântara em pertencer à aristocracia tradicional paulista e voltar os olhos para as questões referentes aos grupos mais marginalizados, entre eles, os proletários imigrantes.

Outro fator observado por Milliet e presente nas representações literárias de Alcântara, era o caráter do paulista tradicional. Mesmo fazendo parte da elite da cidade, o escritor não aceitava a forma como esta classe social portava-se perante às outras menos favorecidas, considerando-se detentora do poder, num misto de conservadorismo e interesse.

Deste modo o escritor, mesmo exaltando a cidade que tanto admirava, mostrava a necessidade em retratar as mazelas sociais que os grupos menos favorecidos vivenciavam e, embora alguns estudiosos como Luis Toledo Machado mencionem o orgulho que Alcântara nutria em pertencer à aristocracia paulista de quatrocentos anos, o próprio escritor não exalta propriamente, em sua obra, o pertencimento a determinado grupo social e sim o fato de fazer parte do cenário urbano paulista. Pelo contrário, um dos focos de crítica do autor será o comportamento deste grupo elitizado em relação ao proletariado em formação.

Assim, observamos como a crítica e alguns escritores do período viam a produção de Alcântara Machado. Embora estes ensaios tenham sido realizados como forma de homenagem póstuma ao escritor, vale ressaltar alguns aspectos mencionados pelos escritores e característicos do estilo de escrita de Alcântara.

Detentor de uma pena leve e objetiva, o escritor primava por abordar questões relacionadas ao seu momento e ao cotidiano da cidade de São Paulo, dando ênfase à representação do dia a dia da população mais simples, formada pelos proletários imigrantes, as costureiras e, com uma ironia singular, a forma como os paulistas tradicionais lidavam com esta camada da nova formação da sociedade paulistana.

Como citaram alguns dos críticos, como Luis Toledo Machado e Mário Carelli, Alcântara possuía um orgulho ímpar em pertencer à tradicional família bandeirante, com toda a sua memória voltada para um passado de glórias e vitórias considerado desbravadores e responsáveis pelo progresso não só de São Paulo, mas do país. Contudo, mesmo possuindo este sentimento de exaltação por sua terra, o escritor discordava do caráter do paulista conservador, que recebia o imigrante e as novas ideias de forma negativa.

Portanto, podemos concluir, através dos estudos críticos, que Alcântara além de almejar a renovação da linguagem e da forma literária do período através do desenvolvimento de uma prosa que se tornasse pura, também defendia claramente que a intelectualidade nacional voltasse sua atenção, de forma crítica, para as questões sociais e

políticas do país, demonstrando, desta forma, certa preocupação com a função social da literatura, usando a pena com a intenção de criticar e fazer o leitor pensar sobre os problemas locais. Além disso, Alcântara consegue retratar os problemas enfrentados pela sociedade do período utilizando-se, em sua escrita, do bom humor e da ironia, deixando a obra literária leve e sutil, mas sem perder o tom crítico através do uso direto e simples da linguagem.

## 2.2 ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS SOBRE O AUTOR

Após a verificação do olhar da crítica do período sobre o trabalho intelectual de Alcântara Machado, observaremos como os estudos críticos atuais caracterizam a produção literária do escritor. Analisando o fato de a atividade crítica ter sofrido uma transformação considerável em seus pressupostos no decorrer do período, constatamos que os comentários realizados no período anterior, embora retirados de uma reunião de homenagens póstumas, possuem sua devida importância. Porém, com o desenvolvimento dos estudos críticos e o estabelecimento de uma produção teórica a respeito do assunto já bem consolidado, verificaremos como os estudos mais atuais contemplam a obra do escritor.

No cenário mais recente das pesquisas literárias desenvolvidas a respeito do escritor, encontramos os livros de Luis de Toledo Machado, *Antônio de Alcântara Machado e o Modernismo* (1970), e os trabalhos de Cecília de Lara e Francisco de Assis Barbosa, além de Carlos Eduardo Capela, com sua dissertação de 1989, que aborda a questão da topografia paulistana representada em *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Mais recentemente, Bruno Gonçalves Zeni publica seu trabalho intitulado *Fachada, sinuca e afazia: Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi. São Paulo, ficção no século XX* (2008), que retrata os diferentes aspectos da cidade representado em cada momento histórico por cada um dos autores analisados.

O trabalho de Luis de Toledo explora a obra de Alcântara Machado como um todo. Inserido no movimento modernista, o escritor é caracterizado por Toledo como um expoente do grupo, devido à forma pessoal de retratar o momento histórico, através da simplicidade da linguagem, das técnicas cinematográficas e do tratamento do escritor dispensado aos acontecimentos cotidianos de São Paulo, elementos estes já verificados por alguns críticos anteriores de forma mais superficial.

Em *Antônio de Alcântara Machado e o Modernismo* (1970) encontramos uma análise da trajetória literária do autor, desde o lançamento de *Pathé Baby* (1926) e sua repercussão no cenário literário nacional, até *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927) em que

Toledo verifica a inovação temática do escritor, inspirado pelas caricaturas de Voltolino e pela escrita macarrônica de Juó Bananére, em retratar o imigrante italiano inserido no panorama urbano paulista, enfatizando, de forma leve e humorada a adaptação deste povo no cenário urbano de São Paulo.

Dando continuidade à análise, em *Laranja da China*, o pesquisador observa certo amadurecimento de Alcântara em relação às obras iniciais, enfatizando uma preocupação maior do autor com a criação de seus personagens e verificando sua tendência para o romance, mesma característica observada por Mário de Andrade anteriormente.

Ao analisar *Mana Maria*, Toledo enfatiza a preocupação do escritor em representar questões relativas ao seu momento histórico. Nesta análise, o estudioso nota como Alcântara constrói um enredo de forma a retratar o orgulho paulista frente à derrota da Revolução Constitucionalista de 32. Assim, compara a personagem do romance inacabado *Mana Maria* com o próprio paulista de “quatrocentos anos”, orgulhoso de suas raízes mesmo perante a derrota, e na figura do jovem médico nordestino o escritor representa a questão da migração interna e do preconceito sofrido por estes migrantes.

A representação que Alcântara elabora em *Mana Maria* remete-nos ao movimento pendular que Mário de Andrade já verificara na própria postura do escritor, no que se refere ao pertencimento do escritor ao grupo aristocrático detentor de poder e retratar, criticamente, o posicionamento desta elite paulista frente às questões sociais do momento.

Desta forma, observamos como Alcântara representou a questão do paulista tradicional em seus escritos, utilizando uma personagem feminina para caracterizar a índole do povo paulista frente às transformações do período. Além disso, o escritor retrata estas questões através de uma linguagem direta e simples, mesmo não se utilizando da mesma concisão das produções anteriores, Alcântara atinge o objetivo de elaboração da prosa pura, sem o exagero das retóricas ou rodeios semânticos, pois, até as descrições mais íntimas da psicologia das personagens são realizadas de forma direta.

Podemos observar que a crítica trata a questão de pertencimento desta tradição inventada de “quatrocentos anos” que o escritor exalta, de forma superficial sem maior aprofundamento com relação à necessidade de criação desta tradição pelos paulistas conservadores, apenas citando o fato dela existir. Porém, o aspecto de criação/invenção desta tradição (lembrando que a cidade de São Paulo iniciou seu processo de desenvolvimento no final do século XIX e início do XX, até então não passando de uma pequena vila com poucos habitantes) está pautado na necessidade, frente à invasão imigrante e migrante, de consolidação da propriedade do território paulista, dando a entender que estas famílias ditas

“tradicionais” que faziam história há “quatrocentos anos” eram responsáveis pelo desenvolvimento de São Paulo, demonstrando certa superioridade frente aos novos moradores.

Outro aspecto que Toledo vai ressaltar, tanto nos contos quanto no romance e na crônica, é a preocupação de Alcântara com a linguagem. Utilizando-se da objetividade, de uma escrita direta e transparente e do uso dos recursos de vanguarda, como o impressionismo, o expressionismo e alguns traços do futurismo – principalmente em suas primeiras produções –, tudo isso aliado às novas formas de representação, como a linguagem do cinema, do rádio e da publicidade, Alcântara seria o responsável pela criação original que se aproximava do que o próprio defendia como sendo a prosa pura.

Em relação ao trabalho de cronista, o pesquisador observa a preocupação do escritor com as questões sociais, relativas à política, além da necessidade que Alcântara observava em dar novos rumos para a arte nacional, de explorar e criar uma literatura que representasse o país de forma original.

A escrita de Cecília de Lara sobre Alcântara Machado está direcionada para a análise das obras do escritor referente à crítica teatral, tendo como principal estudo neste campo sua tese de doutoramento intitulada *De Pirandello à Piolim. Alcântara Machado e o teatro no Modernismo* (1987). Porém, a pesquisadora não deixa de traçar um panorama acerca da produção literária de Alcântara como um todo através de ensaios, comentários e notas em edições dos livros reeditados do autor.

Segundo registra no ensaio intitulado “Antônio de Alcântara Machado. Uma faceta do cronista: a crônica de espetáculos”, Lara observa que o escritor possuía certa indefinição de gêneros, pois da mesma forma que traços do conto estavam presentes na crônica e vice-versa, a crítica teatral do escritor também era de difícil separação da crônica, demonstrando o hibridismo como marca presente na obra de Alcântara.

Outra questão relevante levantada pela pesquisadora foi à compreensão de Alcântara a respeito do teatro, pois verificava que não eram apenas os textos que careciam de adequação modernista, mas sim a forma como eram realizadas as encenações e a carência de locais apropriados para apresentações, necessitando de adequações referentes ao momento modernista pelo qual a arte passava. (LARA, 1992, p.346)

Ainda seguindo a análise das crônicas do autor, Lara observa como o próprio gênero crônica influenciou a produção literária do escritor:

Paradoxalmente, no registro do momentâneo, que em princípio seria perecível, representado pela informação em si, as minicrônicas fixam no intemporal a cidade que se perdeu. Daí o valor documental que para nós assumem. Para o escritor, o exercício dessa tarefa de observar e registrar a vida da cidade preparou a criação futura, ficcional, pois todas as suas obras dos anos 20, excetuando-se *Pathé-Baby*, tiveram nesses instantâneos da vida de São Paulo da época o primeiro esboço de sua ambientação, quanto aos tipos humanos ou cenários. (LARA, 1992, p. 349)

Desta forma, a pesquisadora retrata a importância documental, de registro da obra do autor no que se refere ao momento histórico e verifica como a atividade jornalística de cronista tem relevante papel no desenvolvimento de seus escritos, além do fato de que as representações do momento presente que o autor realizava nos fornecerem rico material relacionado à memória do passado paulista, caracterizando sua produção com um caráter universal. Alcântara então, através da atividade de cronista, adquire material diverso para a produção literária posterior.

Além disso, a escritora é responsável por um livro sobre as revistas modernistas *Klaxon e Terra Roxa e Outras Terras*, onde analisa os números das respectivas publicações e seus aspectos referentes às inovações estéticas e temáticas.

Cecília de Lara ainda escreveu a apresentação da publicação de *Novelas Paulistanas*, em que apresenta o escritor e realiza uma breve introdução dos aspectos modernos referentes à linguagem utilizada, além de verificar a opção estética pela escrita rápida e objetiva e pela representação da cidade como foco de seu objeto literário.

O trabalho de Bruno Zeni, apesar de realizar uma comparação entre três autores de momentos distintos, dedica um capítulo a análise da representação que Alcântara realizava do período. Baseando-se no estudo de *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), o pesquisador observa determinada discriminação sobre a produção do escritor com relação à outras obras do modernismo de maior destaque, como as de Mário e Oswald de Andrade.

Outra questão abordada por Zeni está relacionada à questão ideológica de fundo determinista que ele verifica na obra de Alcântara. Pois, para ele:

[...] o autor busca registrar jornalisticamente fatos diversos, cenas de rua, o cotidiano dos *intalianinhos*. O livro registra as primeiras gerações da nova miscigenação racial. Não bastasse então a parcialidade de um ponto de vista que ignora as entranhas das relações de classe e de trabalho na cidade, o autor sugere que os “novos mamalucos” (essa “novíssima raça de gigantes”) representariam finalmente a mais bem adaptada mistura racial para fazer o “colosso” (o Brasil) continuar a rolar. (ZENI, 2008, p. 23)

Assim, o pesquisador relata a influência de Veríssimo e Sílvio Romero, que no período eram os críticos mais importantes e que, conseqüentemente, tiveram papel determinante nas leituras de Alcântara influenciando suas futuras obras.

Deste modo observamos que, apesar desta influência determinista concernente a mistura de raças para a formação da sociedade, a literatura de Alcântara Machado tem como foco retratar a formação do povo paulista caracterizando-o como forte e conquistador enfim, como superior. Através da mistura entre o bandeirante e o imigrante é que o progresso tão idealizado seria alcançado no país, pois, devido às características e ao caráter desta raça em formação é que o Brasil alcançaria o desenvolvimento.

O pesquisador também vai explorar elementos de contradição presentes na atividade literária de Alcântara, assim como o ponto de vista já verificado por Mário de Andrade, que estariam vinculados à própria vivência do escritor, pertencente a uma família burguesa, porém preocupado em retratar as mazelas dos grupos marginalizados da sociedade, aspectos que dizem respeito à tradição e a modernidade, tanto vivenciada pelas transformações sofridas na sociedade paulista, quanto pela mentalidade dos intelectuais do período, buscando inovar nas questões literárias, porém ainda enraizados numa suposta tradição estética.

Outro aspecto verificado por Zeni está relacionado aos estudos acerca do autor, alguns celebrando a originalidade do autor e outros verificando certo preconceito irônico frente à nova raça que se formava no país.

Embora o trabalho de Zeni se desenvolva a partir de *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), podemos observar como o pesquisador aborda elementos que figuram em suas outras obras, como a linguagem cinematográfica, onde o escritor procura enfatizar mais as ações do que a psicologia das personagens, a temática urbana presente e o humor irônico que perpassa sua obra.

Com isso, observamos como os estudos contemporâneos a respeito do escritor dialogam com a crítica do período anterior, mesmo que alguns estudiosos ainda verifiquem certo preconceito racial, devido ao determinismo em evidência no momento, e aspectos aristocráticos em sua temática, como Vera Maria Chalmers e Franklin Oliveira.

Entretanto, podemos ressaltar que, mesmo Alcântara centrando-se na temática do proletariado urbano, nas transformações do período modernista, no embate entre os grupos sociais aristocráticos e proletários e de exaltar a origem bandeirante do povo paulista, encontramos nas obras mínimas referências ao grupo negro como parte formadora da raça em gestação. O escritor volta à atenção para a representação das relações sociais entre os

italianos e paulistas, como se o negro não pertencesse a este movimento modernizador nacional, fazendo parte apenas de um passado patriarcal e rural.

A ausência da figura do negro na literatura brasileira remete-nos ao fato de alguns escritores fazerem uso da imagem do escravo em algumas obras literárias relevantes do século XIX, porém ao retratar a comunidade negra esta era apenas mencionada como escrava ou empregados subalternos. No início do século XX, passados alguns anos da libertação dos escravos, o negro começa a aparecer discretamente em alguns escritos, como é o caso de Alcântara Machado, que representa timidamente os lugares sociais que esta comunidade ocupa não demonstrando desta forma preconceito, pelo contrário, o escritor inicia um processo de crítica com relação aos grupos sociais marginalizados, inclusive os negros.

Desta forma, verificamos que, apesar da existência de uma crítica negativa quanto à produção literária do escritor relacionada a aspectos ideológicos da formação racial, a maioria dos estudos volta-se para os elementos inovadores da linguagem de Alcântara, que buscava concretizar o ideal moderno de prosa pura.

Assim, sua linguagem objetiva utilizando-se de períodos curtos, a fala direta sem rodeios, o uso de elementos captados da cidade como os anúncios publicitários, a utilização do jornal como fonte de temas, os elementos do presente retratados na escrita, (como o comportamento moderno, as transformações urbanísticas e as formas de socialização), tornaram a escrita de Alcântara original e merecedora de destaque entre os modernistas.

Embora encontremos pontos de convergência entre os críticos antigos e contemporâneos a respeito da obra de Alcântara, principalmente no que se refere à linguagem moderna e inovadora, aos temas retirados do cotidiano jornalístico e da influência inegável deste suporte na produção do escritor, verificamos que coube à crítica moderna ressaltar o fato de Alcântara Machado não valorizar a figura do negro em sua produção, fato este analisado por alguns críticos como preconceito.

Entretanto, não podemos deixar de lado que a intenção do escritor era voltar-se para a representação do proletariado urbano, composto em grande maioria pelos imigrantes italianos, e sua inserção no processo modernizador de São Paulo.

### 3 A LINGUAGEM MODERNISTA

#### 3.1 ALCÂNTARA MACHADO E A ESCRITA MODERNISTA

Um dos pontos em evidência da atividade do escritor é a relação com o Modernismo. Mesmo não participando efetivamente de seu marco inaugural, Alcântara Machado torna-se o responsável, junto com outros nomes como Mário e Oswald de Andrade, além de Paulo Prado e Sérgio Milliet, pelo sucesso e concretização do objetivo principal do movimento: a renovação do pensamento artístico nacional.

Essa renovação implicava o rompimento, com os padrões até então vigentes na sociedade como um todo. A geração modernista, devido ao próprio momento histórico que se desenrolava no país e no mundo, estava inserida em um contexto repleto de grandes transformações culturais, sociais e econômicas. O momento era de grande agitação e de efervescência cultural e a palavra de ordem era liberdade. Para Alcântara, conforme a crônica intitulada “Meninos Prodígios”:

A geração moderna do Brasil é uma geração de crítica. Sempre me deu que pensar, porque numa terra de minguada produção literária como esta seria natural que não existisse crítica. Para quê? Não há nada a criticar. Mas não. A fornada contemporânea é quase toda de juízes e peritos. Gente que analisa, esclarece, discute e opina. E o movimento renovador se distingue assim de um lado pela ausência absoluta de autores dramáticos e de outro pela superabundância de críticos. (MACHADO, 1940, p. 316 )

Com este comentário do escritor, podemos concluir o quão importante foi para a literatura nacional a inserção da crítica de forma mais constante nas produções artísticas. Um dos princípios inerentes ao movimento foi o seu aspecto crítico, responsável por fornecer a literatura brasileira um caráter mais questionador, fazendo despertar no leitor uma visão crítica com relação aos acontecimentos do período retratados através do trabalho literário.

Antônio de Alcântara Machado vai em busca de matéria prima para sua obra nas ruas da cidade em ascensão. Através dos tipos paulistas é que o escritor vai tratar de questões políticas, sociais e culturais, por meio de uma escrita marcadamente moderna, refletindo sua ligação intensa com o jornal, pois, para ele era da notícia de jornal, do dia a dia que o escritor retirava a inspiração criadora.

No ano de 1926, António entrega um exemplar de *Pathé Baby* para Mário Guastini com esta dedicatória: “Para você, Guastini, dono do cinema em que deveras estreei, bondade que me apresentou ao público. E é por isso (e por tudo o mais!) que eu lhe quero, cordialmente, comovidamente, bem. *Alcantara*, 6 de fevereiro de 1926.” (MACHADO, 1936, p. 114)

Seguindo-se a publicação de *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), outra dedicatória reveladora: “Para você, Guastini - a quem em primeiro plano dedico este livro de homenagem, porque no seu caráter, no seu coração, na sua vida, na sua vitória eu vejo o tipo padrão da nova mestiçagem de minha terra, - com um abraço em que ponho a força carinhosa de quatorze gerações paulistas. Irmãmente, *Antonio*, março, 1927.” (GUASTINI, 1936, p. 115)

Analisando esta dedicatória, podemos observar a intenção de Alcântara Machado em retratar a vida do imigrante italiano em São Paulo e sua inserção neste cenário. Através da figura de Guastini, o escritor exalta a mistura de raças ocorrida entre os italianos e os descendentes de bandeirantes para a formação da sociedade paulistana, além de demonstrar profundo respeito e admiração pelo italiano que chegou ao país e se desenvolveu com ele.

Outro item merecedor de destaque é o comentário que Alcântara faz a respeito da tradição de sua família – quatorze gerações paulistas – demonstrando assim orgulho de pertencimento a esta tradicional família de renome e importância na sociedade, ressaltando o lugar de seu sobrenome na sociedade paulistana, enfatizando a tradição criada pelo paulista em relação a história do passado bandeirante de conquistas. Desta forma, encontramos em Alcântara um defensor da história bandeirante para a criação de uma identidade coletiva paulista. O escritor verifica o passado bandeirante como responsável pela formação do povo paulista que levaria São Paulo a um patamar de progresso sem igual frente a outros municípios como o Rio de Janeiro.

Segundo Machado (1970), a obra póstuma *Cavaquinho e Saxofone* (1940), reunião de quase uma década de jornalismo literário, é a que melhor reflete a vocação modernista do escritor, assinalando as ideias gerais da nova inteligência nacional, reclamando a valorização da temática nacional. Entretanto seu segundo livro, *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), é o responsável pela consolidação do escritor no grupo modernista.

Através do relato irônico e realista da inserção italiana na metrópole paulista, o escritor inaugura uma temática nova no panorama literário brasileiro: a retratação do ítalo-paulista, os filhos dos imigrantes já estabelecidos no país. Com isso, Alcântara Machado ficcionaliza acontecimentos que parecem retirados do próprio jornal, da vida cotidiana.

Seu outro livro de contos, *Laranja da China* (1928), também capta material de trabalho das ruas, do noticiário, porém nesta obra o tom já não está tão enraizado à questão do imigrante e do ítalo-paulista especificamente. O olhar é deslocado para a família tradicional paulista em decadência. Cada um dos contos recebe um nome próprio com sobrenome, fornecendo certa singularidade a personagens que englobam uma característica generalizada do comportamento da época.

Com isso, a crítica vai utilizar-se destes aspectos referentes à produção do autor como forma de inseri-lo no panorama literário nacional, embora Alcântara não tenha seu nome figurando entre os escritores mais significativos do modernismo, ainda que considerado por alguns críticos como o mais original cronista de São Paulo.

Realizando um apanhado da obra de Alcântara Machado, observa-se que o estilo moderno do autor está baseado em experiências com a linguagem, com a forma de escritura de seus trabalhos, além da temática enraizada nas questões locais do Brasil. Conforme enfatiza Francisco de Assis Barbosa, em prefácio a terceira edição das *Novelas Paulistanas* (1973), a figura do escritor inicia seu contato com o grupo modernista alguns anos após a realização da Semana de Arte Moderna, em 1925. No ano de 1926, Alcântara Machado publica o livro-registro das impressões da viagem realizada pela Europa em um tom extremamente relacionado ao ideal estético vanguardista europeu, com características futuristas e de rompimento com a literatura conservadora praticada no país.

Ainda segundo Barbosa (1973), os modelos literários explorados até o período modernista primavam pelo correto uso da língua portuguesa e pela linguagem rebuscada e cheia de floreios. Como o próprio Alcântara Machado mencionava, fazendo uma alusão à Coelho Neto – o mais típico representante do convencionalismo literário:

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. Tudo fora da vida, do momento, do ambiente. A preocupação de embelezar, de esconder, de colorir. Nada de pão pão, queijo queijo. Não senhor. Escrever assim não é vantagem. Mas pão epílogo tostado dos trigais dourados, queijo acompanhamento vacuum da goiabada dulcifica, sim. É bonito. Disfarça bem a vulgaridade das coisas. Canta nos ouvidos. E é asnático, absolutamente asnático. Tem sobretudo essa qualidade.(MACHADO, 1940, p. 327 “Uma Qualidade Moderna”, 1927)

Através deste comentário do escritor, observamos como Alcântara, assim como o próprio movimento modernista, almejava pela criação de uma literatura nacional original, que representasse a aproximação da arte com a vida cotidiana dos moradores da cidade, inseridos num ambiente de transformações rápidas e significativas com relação à cultura e ao modo de vida.

Assim, a estética moderna do autor nasce de uma necessidade, tanto individual como coletiva, de superação do convencionalismo literário tão arraigado na cultura brasileira herdada de Portugal, em que a escrita é despojada de objetividade e o que importa é a forma rebuscada. Com isso, Alcântara Machado, juntamente com outros autores modernistas, vão em busca de uma forma literária nova, moderna, em que o conteúdo tenha significado e realmente represente questões importantes para a sociedade leitora do período, além de inovar na técnica narrativa fragmentária e de estilo cinematográfico, onde num mesmo espaço e ao mesmo tempo o autor narra-se vários acontecimentos, cenas da vida urbana.

O maior desafio a ser enfrentado pelos autores modernos era o de romper com este “gosto” literário em formação há algumas décadas e enfatizar o que a arte moderna tinha de mais importante a oferecer: a preocupação com as questões nacionais. Após o início conturbado, com a realização da Semana e algumas exposições criticadas negativamente por nomes consolidados na arte nacional (como Monteiro Lobato), o movimento modernista começa a ganhar espaço e forma mais “acadêmica” através da elaboração de um vasto material de divulgação, entre revistas e manifestos, em que seus defensores explicitavam seus ideais.

O período em que o autor realiza sua produção intelectual, de 1925 a 1935, compreende um momento inicial de novidade e questionamentos com relação à nova forma de produção literária e artística, até um momento de consolidação desta liberdade estética, juntamente com a preocupação do engajamento do artista com as questões sociais do país.

Uma das principais preocupações que Alcântara Machado desenvolve com o amadurecimento e os rumos que o movimento segue está relacionada à (re)elaboração da prosa, pois, segundo o autor, o modernismo centralizou seu objeto de manifestação literária na poesia em detrimento ao trabalho com a prosa.

Com isso, apesar das experiências com a poesia serem consideradas válidas e modificadoras, o autor não via com bons olhos o trabalho modernista realizado com a prosa. Para ele, o excesso de doutrinas e doutrinadores deixava explícita uma contradição dentro do movimento: a grande preocupação com a poesia – enquanto criação literária e objeto de

reflexão – em oposição à prosa. Passado um primeiro momento de novidade e entendimento da nova forma de representação da arte, muitos autores ainda se preocupavam com teorizações e explicações desnecessárias.

Assim, já que a poesia havia se libertado das amarras das convenções estéticas, Alcântara Machado percebia a necessidade de exploração de um gênero ainda não existente no país, pois, para ele, o que se produzia não passava de um palavreiro afetado.

Deste modo, se por um lado o Modernismo significara um avanço em relação à literatura tradicional, isso no que diz respeito à linguagem poética, em termos de prosa, para o escritor, o mesmo não acontecia. Era possível notar, através das produções de alguns autores, a persistência das gerações anteriores – a utilização da retórica. Deste fato originava-se o seu empenho em lutar pelo desenvolvimento do que ele chamou de “prosa pura”, um modelo que julgava original e objetivo, documental e livre dos artifícios pomposos da escrita rebuscada.

Contudo, o autor reconhece que houve tentativas de encontrar saídas originais para a evolução da prosa, porém não passaram de aproximações entre a linguagem falada, oral e a linguagem escrita. Após a publicação de *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), Alcântara Machado volta a se referir, nas crônicas, ao pouco caso que os modernistas dispensavam à prosa. Em “Prosa e Verso” o autor questiona: “O movimento atual trouxe várias soluções para a poesia, mas pouco tentou na prosa” (MACHADO, 1940, p. 339), demonstrando o olhar que o escritor focava na desigualdade com que os modernistas tratavam à questão da poesia e da prosa.

Porém, na mesma crônica, não deixava de reconhecer que houve tentativas, entre elas cita *Macunaíma* de Mário de Andrade, como se estabelecendo uma nova maneira de produção de prosa, não ficando livre de restrições por parte do autor. Conforme escreve Alcântara Machado em “Prosa e Verso”:

[...] procurou reduzir o máximo possível a distância 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 as 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. (MACHADO, 1940, p.341-2 ).

Desta forma, para Alcântara Machado era necessário manter um caráter documental para a literatura, aspecto no qual o escritor verificava a necessidade de registro do momento presente como forma de documentar os acontecimentos e fatos da urbe em transformação, com o objetivo de criação, no futuro, de um passado arraigado nas características da formação do povo paulista. Para que a literatura pudesse registrar os acontecimentos cotidianos de seu presente com a preocupação de quais elementos da realidade esta prosa deveria retratar e de que forma seriam tematizados para uma melhor obtenção do objetivo de representar o cotidiano. Para ele, além da utilização do panorama moderno, desenvolvimentista e urbano, o prosador deveria preocupar-se com questões mais abrangentes e de âmbito nacional, sem cair em regionalismos.

Assim, Alcântara Machado defende que se pode fazer prosa com a poesia, mas não o inverso, pois em busca por uma prosa pura, defendia a não utilização do toque poético, lírico, para uma melhor formulação da prosa objetiva, direta, documental. Como percebemos na elaboração do trabalho do escritor, em que o mesmo é despido do toque poético, Alcântara acaba priorizando o aspecto de registro do cotidiano da cidade, através da linguagem oral e repleta de elementos de humor crítico, na defesa de uma literatura que aproximasse o leitor do texto, utilizando os recursos decorrentes da modernidade, como a escrita cinematográfica repleta de cortes rápidos e de elementos da publicidade e do jornal.

Outra questão na qual o escritor se debruçava era a utilização e aproveitamento do humor como elemento necessário ao desenvolvimento da prosa originalmente nacional, porém sem deixar que o humor provocasse certo afastamento da realidade brasileira, em conformidade com as tendências modernistas do período que valorizavam o uso do humor na representação literária, apropriando-se dele para a realização da nova arte nacional.

Conforme o próprio escritor esclarece em crônica de 1926 intitulada “Subsídios para a História da Independência”: “Um dos maiores benefícios que o movimento moderno nos trouxe foi justamente esse: tornar alegre a literatura brasileira. Alegre quer dizer: saudável, viva, consciente de sua força, satisfeita com seu destino”. (MACHADO, 1940, p. 309).

Deste modo, notamos como Alcântara verificava uma das principais mudanças no fazer literário que a renovação modernista acarretaria, transformando a literatura passadista carregada de lamentações e tristezas numa nova forma, mais alegre, leve e divertida de representar a realidade nacional.

Com isso, observamos uma aproximação entre o ideal literário de Oswald de Andrade e Alcântara Machado, pois, ambos almejavam a produção de uma literatura originalmente nacional, utilizando o humor e a liberdade de criação, através de uma linguagem fragmentada e objetiva.

Para Oswald, que experimentava as transformações estéticas na poesia, o primordial era produzir poesia utilizando-se dos fatos. Segundo ele, no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1990, p.41) “a poesia existe nos fatos” e segue com a defesa de que a poesia deveria ser construída através de uma nova linguagem, “a língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.” (ANDRADE, 1990, p. 42).

Assim, verificamos a aproximação entre a prosa pura defendida por Alcântara e o ideal que Oswald defendia para a produção de uma poética nacional, observando que Alcântara aproximava-se mais da linguagem e forma utilizada por Oswald que por Mário de Andrade, que ainda se preocupava com a construção estética formal e linguagem embasada no lirismo.

Através das crônicas publicadas durante os anos 1920 e início de 30, observamos como o autor coloca-se diante dos fatos da vida moderna e como elabora e desenvolve alguns preceitos relacionados à prosa. Contudo, com relação ao atraso que o escritor observa para a prosa modernista, aponta como solução a utilização da escrita documental, preocupada em registrar, criticamente, as questões do período.

Dessa forma, a concepção do autor de criação de uma prosa pura está relacionada ao fato deste objetivar, através da literatura, registrar o presente histórico como forma de produção de uma memória cultural coletiva. Por isso, a preocupação em narrar o fato cotidiano, a partir das transformações sofridas pela cidade de São Paulo no início do século, através de uma linguagem direta e objetiva, que falasse muito em poucas palavras, sem rodeios ou floreamentos linguísticos.

Assim, a crônica jornalística veio se encaixar perfeitamente na forma como Alcântara pretendia produzir literatura, pois, dentro deste espaço do jornal, o escritor tinha a liberdade de criação temática e estética, fazendo surgir de suas crônicas os contos e romances futuros.

### 3.2 A INFLUÊNCIA DO JORNAL NA LITERATURA DE ALCÂNTARA MACHADO

O jornal pode ser considerado o primeiro suporte em que o literato publicava sua produção, como, por exemplo, o folhetim, que durante muito tempo foi o responsável pela propagação de nomes da literatura brasileira, como Machado de Assis, entre outros. Outra contribuição significativa do jornal para o desenvolvimento da literatura nacional foi a seção de crônicas. Mesmo num primeiro momento não sendo considerada muito relevante, com o passar do tempo e seu amadurecimento, o gênero tornou-se um dos mais merecedores de destaque no cenário literário nacional.

Segundo Meyer (1992, p.96):

De início – começos do século XIX - *le feuilleton* designa um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussée* – rés-do-chão, rodapé, geralmente na primeira página. Tem uma finalidade precisa: é um espaço vazio destinado ao entretenimento. E já se pode dizer que tudo o que haverá de constituir a matéria e o modo da crônica à brasileira já é, desde a origem, a vocação primeira desse espaço geográfico do jornal, deliberadamente frívolo, que é oferecido como chamariz aos leitores afugentados pela modorra cinza a que obrigava a forte censura napoleônica.

A produção literária de Alcântara Machado é permeada pela sua atividade jornalística. Atuando como cronista, crítico e diretor/redator de alguns dos mais importantes suportes de comunicação (como o *Jornal do Commercio e os Diários Associados*) do período de atuação de sua escrita, o autor tem o jornal como fonte inesgotável de temas e assuntos para serem abordados pelo viés literário.

Assim, o escritor retira do jornal a inspiração para sua obra, é do jornal que ele se utiliza como fonte inesgotável de assuntos e temas para retratar o momento presente. A preocupação do escritor é com a representação de questões pertinentes ao presente. Segundo Alcântara na crônica “Aristides Silva ou O quarto poder”:

O jornal veio demonstrar que a chamada invenção literária nunca existiu. No fundo espírito inventivo é simplesmente espírito observador. A vida é que inventa e cada vez inventa melhor. 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 entreccho parecia às vezes produto exclusivo da imaginação literária. Havia o espanto do leitor. E a falta de documentação contemporânea forçava por outro lado a explosão do tema antigo, lendário e histórico. Os dados eram vividos pessoalmente ou então fornecidos pelo passado. Hoje é bastante abrir o jornal. (1940, p.380 )

Através deste relato, observamos como o escritor avaliava a importância do jornal para o campo literário e para a vida intelectual da população, como objeto de informação e cultura. Outro aspecto levantado por Alcântara está relacionado ao fato de a literatura servir-se do jornal para sua criação, dos diversos elementos que ele oferece para a invenção literária, demonstrando que esta invenção literária derivava do estilo observador de cada escritor.

Além disso, a linguagem simples e objetiva, os períodos curtos, as imagens e anúncios publicitários dos produtos em voga no momento, são transpostos para a crônica e o conto de Alcântara de forma peculiar.

Com o intuito de criar uma prosa documental, que caracterizasse a busca de uma consciência histórica diante dos fatos diários do jornal, o autor antecipa em suas crônicas jornalísticas o que irá trabalhar nos contos. Para poder realizar esta prosa documental, ele inova no gênero conto, mesclando-o com a crônica jornalística, considerando, assim, literatura e jornalismo como formas de observar a vida diária. Segundo Bosi:

Mário e Oswald de Andrade, que eram, sobretudo poetas, fizeram também prosa. E prosa experimental, como já vimos, abrindo caminhos para o conto, o romance e o ensaio moderno. Mas foi Antonio de Alcântara Machado quem primeiro se mostrou sensível a viragem da prosa ficcional, aplicando-e todo a renovar a estrutura e o andamento da história curta. (1994, p.374)

A intenção do autor em elaborar uma prosa documental, através da representação da sociedade, por intermédio da realidade histórica e social, levou a ficção a aproximar-se da matéria jornalística não só no que concerne à forma e ao estilo, mas fazendo uso do básico de sua realização: a vida que inventa o ato de “espiar” a vida e dela documentar o fato banal. Para ele, o prosador encontra uma dificuldade maior que a do poeta ao elaborar a obra literária, pois em “Prosa e Verso” o escritor declara:

Muito mais perto da vida do que a poesia (ou se quiserem do drama quotidiano da vida) a prosa corre mundo, se torna uma coisa de complexidade absurda, tem vida própria, independente, cansa e engana. A poesia pode ser um momento lírico, um transporte instantâneo, fluência de determinado estado de espírito que ele mesmo ignora como vem. (MACHADO, 1940, p. 343)

Ainda relacionando o jornal com a atividade literária, o escritor defendia a inovação da prosa modernista, pois, para ele, muito foi transformado com relação à poesia,

ficando a prosa de lado, à mercê de tentativas pontuais de aproximação da linguagem falada com a escrita.

Alcântara defendia sim uma linguagem que se aproximasse da oralidade, aspecto percebido na retratação da fala italiana, porém esta renovação da prosa estaria calcada na necessidade de uma forma objetiva de linguagem, além da abordagem de questões pertinentes ao momento presente, as quais o jornal oferecia abundantemente. Na crônica “Aristides Silva ou O quarto poder” menciona:

Numa época (é a nossa) em que a literatura cada vez mais se preocupa com o caso interior o jornal acaba sendo o único comentário do que se passa fora dos homens. O romance hoje em dia narra o indivíduo. Os indivíduos são assunto da imprensa. O *aprofundamento do conhecimento* de que fala Daniel-Rops está matando o fato na obra literária. Mesmo no teatro quase que já não acontece mais nada. A vida é sentida, pesada, decomposta, analisada, explicada. Ou se assiste à elaboração ou então à repercussão íntima das atitudes dos gestos, das idéias. Não se vê por assim dizer o homem em ação. Vivendo solto no mundo. Heróis agora a gente só encontra no jornal. 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. Ele é sempre o que vai acontecendo. (MACHADO, 1940, p. 379)

Conforme observamos no relato do próprio escritor, a ideia que ele tinha de representar o momento presente encontrava campo fértil no jornal, pois ele fornecia diariamente uma infinidade de elementos capaz de retratar a realidade presente através da escrita moderna. Outro aspecto criticado por Alcântara era o fato de a prosa estar preocupada com as questões subjetivas do indivíduo, deixando de lado a ação da narrativa, elemento este que acarretaria uma perda para a prosa modernista, pois, frente à velocidade das transformações ocorridas no período, a literatura deveria andar de acordo com esse movimento, o próprio momento modernista exigia uma escrita condizente com o aspecto rápido e fragmentário do presente.

Com isso, Alcântara encontra na crônica um gênero ideal para desenvolver seus interesses de criação de uma escrita moderna. Segundo verifica Cecília de Lara:

De um modo geral, quase todos os escritos de A.A.M., como jornalista, mantêm estreita ligação com a crônica: crônicas de viagem, crônicas do cotidiano da cidade de São Paulo, crônicas de espetáculos. E a própria ficção, em livro, é composta, na sua maioria, de narrativas curtas, nas quais não se delimita claramente a fronteira entre conto e crônica. (1992, p. 345)

Assim, sendo a crônica um gênero considerado híbrido, a própria escrita de Alcântara Machado possui este traço de hibridismo, onde os limites entre o conto e a crônica são de difícil definição.

Para Alcântara Machado, o jornal tinha a importância não só de divulgação, mas também de fonte de material para o desenvolvimento da literatura, que no período buscava uma aproximação com a realidade local.

Outra questão proposta pelo escritor era a do desenvolvimento da “prosa pura”, defendida por ele como forma fiel e original de representar os fatos de seu momento histórico. Embora o escritor não tenha especificado conceitualmente o que realmente deveria ser esta prosa pura, observamos a importância verificada por Alcântara em registrar os embates sócio-culturais do período, principalmente no que se referia ao desenvolvimento urbano de São Paulo e as implicações sociais que a modernização acarretava nos habitantes.

Assim, numa de suas crônicas intitulada “Rapsodos do Tietê”, o escritor traz uma seleção de modinhas e lundús que recolhe nas ruas de São Paulo transcritas através de uma linguagem explicitamente oral e direta.

A primeira frase da crônica nos fornece indícios da intenção do escritor em retratar os acontecimentos do momento: “Foi logo depois do barulho de 1924”, referindo-se ao período após a segunda revolução tenentista, que havia atingido bairros operários da cidade como a Móoca e o Brás e tinha o objetivo de depor o presidente da época. Deste modo, Alcântara trata de temas pertinentes ao povo paulista e situa a narrativa em meio aos flagelos vivenciados pela população habitante destes locais atingidos.

Nesta crônica, o escritor inicia o relato numa madrugada, situado na Rua Jesuíno Pascoal, de dentro de um cortiço onde um mulato tocava “chorosamente” uma canção. Aqui, Alcântara vai retratar a comunidade negra, em específico coloca o mulato Saturnino como o verdadeiro cronista da cidade, iniciando a canção popular tratando das questões políticas de 1924. O escritor também vai questionar a importância da cultura popular produzida nas ruas em oposição a poesia acadêmica, indo, desta forma, ao encontro dos pressupostos modernistas de negação da produção artística realizada até então e a valorização das questões locais, originais do país, como fonte de inspiração para o trabalho artístico.

Percebemos a preocupação do cronista em delimitar o espaço onde pretende representar a realidade popular das ruas e bairros simples da cidade, através da escolha do cortiço para representar a realidade dos bairros afastados onde vivia a comunidade mais marginalizada, encontramos aqui uma das poucas referências que Alcântara faz da comunidade negra nos cortiços da cidade.

Após a transcrição de parte de uma canção, aparece o comentário elogioso “estupendo”, seguido da descrição da plateia que acompanhava o espetáculo da rua: “Sentada no degrau de cimento a negra de azul coçava o cangote. Estirados no chão os dois pretos de branco bebiam cachaça.” (MACHADO, 1940, p. 33)

O comentário “estupendo” pode ser analisado como uma forma irônica de o escritor elogiar a originalidade da canção, pois, um dos objetivos que Alcântara tinha em sua produção literária era o de fazer troça, de fornecer um tom de humor para a obra. O escritor poderia até verificar certa originalidade popular nestas canções de rua, mas o comentário estupendo nos remete a utilização para obras mais elaboradas. Desta forma, observamos o duplo sentido que a expressão “estupendo” pode inferir, como uma sátira ao trabalho do cancionista de elaboração das canções ou simplesmente o uso do tom elogioso do adjetivo, demonstrando a admiração de Alcântara e reconhecimento desta produção cultural urbana que, segundo o próprio escritor, serviria de base para a invenção literária futura.

Além do elogio à originalidade do rapsodo, observamos como o cronista situa esta plateia que mora no cortiço, constituído por negros e mulatos, provavelmente ex-escravos que buscam um lugar, uma identidade na cidade em constante transformação. Porém, sem encontrarem espaço para se firmarem como sujeitos, acabam por embriagar-se de cachaça. Devido a estas colocações de inferioridade da comunidade negra em suas obras, como bêbados, empregadas domésticas e até músicos, é que alguns críticos verificam certo preconceito do escritor com o negro, contudo verificamos um registro da realidade urbana local, da condição de vida deste grupo representado no trabalho intelectual de Alcântara de forma crítica, com o intuito de documentar o real, os acontecimentos ocorridos no período.

Porém, lembramos o fato de Alcântara ter a intenção principal em retratar a cultura popular da cidade, da periferia, de que forma viviam e se relacionavam com as mazelas do período, não intentando para uma problematização maior do ex-escravo.

Continuando a transcrição da canção e, simultaneamente tecendo comentários sobre cada parte transcrita, o cronista revela a importância desta poesia popular urbana, nascida do cotidiano: “Nessa madrugada eu tive a revelação da poesia popular da minha terra. A poesia urbana nascida do fato do dia a dia como uma notícia de jornal. O comentário rimado do povo. A canção da rua. O poema do cortiço.” (MACHADO, 1940, p. 35)

Assim, o escritor defende a relevância desta forma de poesia popular cantada nos bairros pobres periféricos da cidade, além de demonstrar como estes cancionistas

é que produziam a verdadeira crônica da cidade, fornecendo originalidade para a produção urbana marginal.

Outro ponto abordado pelo cronista é o desconhecimento da maioria da população desta manifestação popular, onde uma minoria, pertencente ao mesmo ambiente que estes trovadores, é que conhecia estas canções, sendo que os cancioneiros populares seriam vítimas de um materialismo ambiente. Assim, observamos como esta poesia urbana era restrita a determinado espaço e grupo de pessoas humildes e, em outros ambientes, mais sofisticados e modernos, estas raízes populares não encontravam público, devido a um gosto europeizado e que não dava valor ao que era realmente nacional.

Além disso, o cronista ainda vai relatar como a vida política e social é representada nestas canções de forma satírica, pois para estes trovadores importava mais retratar os crimes e desastres sensacionais do que os escândalos da vida política e social, pertencente ao grupo dominante da sociedade.

A canção paulista, portanto é anódina e obscura. Do povo e para o povo. Nasce e morre nas ruas. Inaproveitada e ignorada. 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. (MACHADO, 1940, p. 36)

Assim, verificamos como o cronista relata as questões mais abordadas e trabalhadas por este cancioneiro popular, que se debruça sobre sua realidade mais próxima e original, distanciando-se de fatos mais gerais e longínquos de sua realidade popular urbana, com o intuito de representar, nas modinhas, o cotidiano da população local, restringindo-se ao ambiente no qual se insere.

Através da exaltação que Alcântara faz do cancioneiro popular urbano podemos traçar um paralelo entre o próprio escritor e a figura do rapsodo, pois, para o escritor, o que importava era a representação da realidade urbana paulista, dos aspectos vivenciados pelo proletariado. Identificando-se com os trovadores populares, o cronista encontra nestes cancioneiros o que para ele seria o verdadeiro literato nacional, preocupado em registrar os acontecimentos locais, de sua realidade.

Deste modo, o trovador cria modinhas para relatar os crimes que eram noticiados na cidade, rimando a vida da cidade, sempre fornecendo uma palavra de piedade para a vítima e outra de repreensão violenta para o criminoso.

Além de relatar crimes bárbaros, estes cancioneiros também noticiam melodicamente, desastres como o incêndio no Teatro Boa Vista, um acidente com um bonde no bairro Casa Verde, a última inundação do rio Tietê e até a morte de Rui Barbosa, noticiada através de versos elevados, demonstrando o caráter documental que Alcântara buscava para a literatura.

Fornecendo o nome destes verdadeiros cronistas das ruas de São Paulo, entre eles Carusinho, Luiz Maiorano, Milonguita, Maninho e Carlos Cernichiari, o escritor situa estas canções populares em seu espaço e tempo ao qual se desenvolveram, e observa a originalidade nas criações destes versos populares orais, pertencentes a esta comunidade e representantes de uma nação em formação, através de seus comentários e elogios às obras em questão.

O cronista finaliza esta reunião de canções afirmando que este tipo de literatura o interessava mais que um Alberto de Oliveira, por exemplo, devido ao fato de pertencerem ao povo, de representar este povo, e termina: “E afirmarei mesmo que é com essa matéria prima que se há de fazer amanhã a verdadeira literatura brasileira.” (MACHADO, 1940, p. 45). O escritor nos fornece indícios da importância em valorizar a cultura popular urbana disseminada pelas ruas da cidade, em plena consonância com o ideal modernista de buscar o original do país, o primitivo, aquilo que dará origem a futura arte nacional.

Com isto, observamos o posicionamento do cronista frente à cultura popular do período em relação ao que era considerado erudito. Um dos aspectos mais caros aos modernistas foi a intenção de criar e explorar uma cultura que fosse originalmente nacional, em que o escritor buscasse nas ruas dos bairros pobres da cidade em transformação a representação da verdadeira cultura popular do espaço urbano paulista, contrariamente a literatura praticada até então, inspirada em modelos estrangeiros e que nada significavam para nossa realidade local.

Assim, notamos como o gênero crônica adquire grande importância para a produção intelectual do escritor, pois, por cerca de dez anos, ele foi o responsável por algumas seções de crítica teatral e musical, além de diariamente colaborar com os rodapés do *Jornal do Commercio*, que se intitularam sucessivamente *Cavaquinho e Saxofone* (1940), além do fato de Alcântara utilizar-se das crônicas para a elaboração de seus contos como, por exemplo, a crônica “Mistério de Fim de Ano” que posteriormente tornou-se o conto “O ingênuo Dagoberto”.

Apesar do tom irônico e humorístico utilizado por Alcântara, a crítica não deixa de permear seu trabalho, pois, reproduzindo as canções produzidas pelo povo e para o

povo, o escritor intenta registrar os fatos do cotidiano desta população pertencente as margens da sociedade paulista, demonstrando o entendimento e assimilação deste grupo marginal em relação aos acontecimentos do presente histórico.

Além disso, a oralidade torna-se um fator determinante na linguagem utilizada por Alcântara, representando a radicalidade que o movimento modernista buscava como forma de ruptura dos padrões estabelecidos para a criação, na intenção de aproximar a escrita da fala popular, consolidando o ideal modernista e o objetivo de Alcântara de produção de uma prosa pura.

Desta forma, concluímos que o jornal não serviu apenas como meio de propagação e divulgação de seus escritos, mais do que isto, o jornal foi o grande responsável pelo material de trabalho que forneceu ao escritor. Alcântara Machado se alimentava diariamente da refeição proporcionada pelo espetáculo do desenvolvimento da cidade de São Paulo e do país relatados através do jornal, e dele tirava a inspiração para representar a realidade original do momento.

Através da escrita rápida e direta, em concordância com o desenvolvimento veloz da urbe, o escritor retrata as transformações que a futura metrópole sofria e, em decorrência disto, como seus habitantes portavam-se frente às mudanças ocasionando novos modelos de comportamento, hábitos, relações sociais e de lazer, a população paulista lança mão de estratégias de adaptação para sua inserção na sociedade. Deste modo, nos contos e crônicas a serem analisados, observaremos como a cidade e os moradores serão representados na produção literária de Alcântara e como estes dois personagens (cidade e habitantes) entrelaçam-se no movimento moderno do desenvolvimento.

## 4 A LITERATURA E O GOSTO PELA CIDADE: O OLHAR DE ALCÂNTARA MACHADO

### 4.1 A RELAÇÃO ENTRE CIDADE E LITERATURA

A relação entre literatura e experiência urbana tornou-se mais evidente com o advento da modernidade. Na Europa, observamos como representantes deste momento Baudelaire, Zola, Victor Hugo e Dickens, sendo os responsáveis por influenciar escritos posteriores como, no Brasil, Machado de Assis, Lima Barreto e Alcântara Machado.

A literatura explora amplamente os espaços urbanos e analisa a relação do homem com esse espaço desde os tempos de Baudelaire, que foi um dos primeiros a retratar o caos do homem moderno frente às mudanças e adaptações decorrentes da inserção deste homem numa metrópole em desenvolvimento. Segundo Benjamin (1991, p.39), a poesia de Charles Baudelaire:

Não é nenhuma arte nacional; pelo contrário, o olhar do alegórico a perpassar a cidade é o olhar do estranhamento. É o olhar do *flanêur*, cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador a desolada forma de vida do homem da cidade grande. O *flanêur* ainda está no limiar tanto da cidade grande quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjugou. Em nenhuma delas ele se sente em casa. Ele busca asilo na multidão.

Malcolm Bradbury (1999), em “As cidades do modernismo”, condiciona as transformações na literatura, que culminaram no Modernismo, com a própria vivência urbana. Assim, nasce uma arte que é forma e expressão das cidades modernas. Mesmo que a arte procure negar a realidade das grandes cidades, repudiando as mazelas que acompanham o progresso, é no espaço da urbe que a literatura e outras manifestações artísticas podem ser divulgadas e onde surgem as novidades por meio do intercâmbio cultural. Com isso, o artista descobre a necessidade de expressar a realidade das cidades:

Mas, apesar disso, os escritores e intelectuais iam constantemente às cidades, em alguma busca essencial em termos de arte, experiência pessoal, história moderna, ou uma realização mais plena de seus dotes artísticos. O poder de atração e repulsão da cidade tem fornecido temas e posturas que atravessam profundamente a literatura, na qual a cidade aparece mais como metáfora do que como lugar físico. De fato, para muitos escritores, a cidade chegou a se converter numa analogia da própria forma. (BRADBURY, 1999, p. 77)

Desta forma, podemos verificar como as cidades podem ser ideais para o desenvolvimento da intelectualidade. A experiência urbana seria fundamental para a expressão plena da liberdade e potencialidades individuais.

Conforme analisa Berman (1999, p. 24), a modernidade é uma experiência vital que envolve o tempo e o espaço, a si mesmo e aos outros e que leva às possibilidades e perigos da vida. Ainda para o escritor:

O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes [...]; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano [...]. No século XX, os processos sociais que dão vida a esse turbilhão, mantendo-o num perpétuo estado de vir-a-ser, vem a chamar-se “modernização”. (BERMAN, 1999, p. 25)

Assim, observamos como o processo modernizador, a partir do século XX, tomou pulso e foi responsável por modificações diversas na vida das pessoas, principalmente nos ambientes urbanos, onde as transformações ocorriam com maior velocidade.

Nesse contexto de modernidade, a cidade, em especial os grandes centros urbanos, tem estado com freqüência sob o olhar desse observador privilegiado que é o escritor. Para Renato Cordeiro Gomes, as contradições do mundo moderno, as suas mais profundas idiossincrasias, condensadas no ambiente citadino, convertem-se em estímulo constante para a literatura:

A metrópole capitalista com a vida angustiante, os intermináveis atentados aos seus habitantes, convertem-se em constante estímulo para a modernidade e as vanguardas encontram aí o lugar ideal para produzir e confrontar suas propostas. A grande cidade se converte em depositária de todas as paixões. As diversas linguagens e aspirações artísticas e ideológicas medem-se por sua relação com o metropolitano. A cidade aparece como o lugar por excelência onde se sentem de forma mais agudizada, as conseqüências do desenvolvimento do sistema capitalista e da Revolução Industrial. (1994, p.35).

Além disso, é válido salientar que em decorrência das transformações sofridas no cenário urbano e, no Brasil, a criação deste panorama, faz com que a literatura represente esta mudança não apenas no aspecto geográfico, mas também no que se refere ao comportamento de seus habitantes.

Segundo Renato Cordeiro Gomes:

As relações entre literatura e experiência urbana tornam-se mais contundentes e radicais na modernidade. A desmedida do espaço afeta as relações com o humano. Os condicionamentos sociais, políticos, econômicos e culturais historicizam esse fenômeno urbano. Assim, sob o signo da mudança identificado ao progresso e atrelado ao novo, alteram-se não só o perfil e a ecologia urbanas, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes. Essa cidade da multidão, que tem a rua como traço forte de sua cultura, passa a ser não só cenário, mas a grande personagem de muitas narrativas, ou a presença encorpada em muitos poemas. (2009, p. 23)

Deste modo, observamos como a cidade e seus elementos adquirem relevância para a representação literária, tornando-se ela a personagem principal e seu cenário o ideal para retratar as transformações da modernidade.

A presença, na literatura, dessas questões referentes ao homem e ao seu contexto social e político começa a se manifestar, no Brasil, em meados da segunda metade do século XIX. Contudo, é a partir do início do século XX, devido ao desenvolvimento acelerado das grandes metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro, que estas representações da inserção do homem e seus desdobramentos nesse meio vão se intensificar.

Se Baudelaire é o escritor primeiro na arte de “dizer a cidade” a partir de sua materialidade e das mais diversas relações que nesse ambiente se presentificam, no Brasil vários escritores como José de Alencar, Machado de Assis e Lima Barreto, por exemplo, foram, cada um dentro de suas especificidades literárias, observadores da vida cidadina.

Podemos, assim, considerar a cidade como um discurso, uma linguagem que fala a seus habitantes, pois devemos considerá-la não só em seus aspectos físicos, geográficos e culturais, mas também sua cartografia simbólica, onde se cruzam o imaginário, a história e a memória da cidade.

A cidade escrita é, então, resultado da leitura, construção do sujeito que a lê, enquanto espaço físico e mito cultural, pensando-a como condensação simbólica e material e cenário de mudança, em busca de significação. Escrever, portanto, a cidade é também lê-la, mesmo que ela se mostre ilegível à primeira vista; é engendrar uma forma para essa realidade sempre móvel. Mapear seus sentidos múltiplos e suas múltiplas vozes e grafias são uma operação poética que procura apreender a escrita da cidade e a cidade como escrita, num jogo aberto à complexidade. (GOMES, 2009, p.24)

Com isso, verificamos que na obra de Alcântara Machado, a cidade se transforma em sujeito, em personagem do acontecimento. Além de ser o objeto a ser retratado, a cidade se confunde com o próprio sujeito da ação. Segundo JEUDY, “... a cidade

se desenvolve como uma execução do pensamento. O processo de objetivação da cidade implica um olhar distanciado, mas responde a um conjunto de determinações que impõe a maneira de refletir a cidade como um objeto.” (2005, p. 82)

Em seus contos e crônicas, o escritor representa o seu momento histórico, de forma a registrar as mudanças ocasionadas pelo progresso, tanto urbanísticas quanto comportamentais, com o objetivo de documentar aquele presente através da literatura, em busca de deixar uma herança, uma memória cultural coletiva.

Assim,

Quanto aos escritores, não apenas fazem da cidade cenário de uma ação, cenário tornado assimilável no ritmo de derramamentos metafóricos que eles apreendem tanto em sua fragmentação quanto nas manifestações de sua totalidade, como uma atmosfera que se faz e se desfaz ao sabor de deslocamentos ou de posições eliminadas. A cidade se faz objeto, mas não pára de perder seu caráter objetual, uma vez que recua os limites de qualquer olhar, confundindo a distinção tradicional entre sujeito e objeto. (JEUDY, 2005, P. 82)

Lembrando que no início do século XX o impulso industrial, a aparição dos primeiros arranha-céus, a iluminação a gás e a chegada do bonde elétrico, um veículo que, sem o esforço de um animal e sem a força humana, impulsionava a si mesmo, causando espanto e deslumbramento na população, começam a desenhar o espaço urbano de São Paulo.

Iniciava-se, assim, a era futurista de São Paulo dos anos 20. Incitada pela velocidade, pelo ritmo de produção fabril e pela incessante movimentação, a cidade, já bastante industrializada para os padrões brasileiros, contava com uma população cosmopolita e exibia características comparáveis às metrópoles mundiais. Segundo Cenni (2003), em 1895 sua população era de 130 mil habitantes (dos quais 71 mil eram estrangeiros) e, em 1900, ela chega a 240 mil pessoas. O crescimento populacional e o desenvolvimento econômico da cidade têm como mola mestra a indústria. A crescente ampliação do parque industrial paulistano atraiu para a capital um número significativo de trabalhadores, e a maior parte imigrante estrangeiros.

Através da descrição do espaço da urbe em transformação, Alcântara Machado elabora sua escrita de forma veloz e objetiva, pois o próprio ritmo de desenvolvimento da cidade pedia este tipo de linguagem direta. Além disto, os aspectos que o escritor vai eleger para representar a sociedade de então estão intimamente relacionados à modernidade: o automóvel, o cinema, as questões de mudança de hábitos e comportamentos

e, especificamente em São Paulo, a adaptação do imigrante italiano neste cenário em transformação.

O trabalho do narrador é o de preservação do instante. Ele seleciona do cenário aquilo que lhe parece decisivo, procurando, a partir desses dados, recompor o todo. O processo ficcional que comanda sua execução é, em essência, metonímico: fragmentos significativos tomam o lugar do universo de onde são extraídos. O narrador mostra a sua presença na seleção desses fragmentos fornecidos pelo ambiente. Ao introduzir em sua escrita fragmentos e personagens que recolhe da São Paulo dos anos 20, com a vista paulistana à sua disposição, seleciona aquilo que lhe aparenta ser útil para atingir seu objetivo: registrar a cidade, e nela os elementos humanos que trazem vida ao universo urbano.

Tudo aquilo que se mostra significativo para a composição da narrativa é incorporado à obra. Essa incorporação não se resume a aspectos da paisagem geográfica, arquitetônica e humana da cidade. O olhar atento sobre São Paulo e a observação constante acabam por introduzir às narrativas dados específicos do ambiente paulistano tal como ocorriam na época. O narrador recolhe a propaganda (dos cartazes, dos letreiros e das placas) exposta nas ruas, nas praças e nas avenidas para reproduzi-las na obra, dando um caráter de permanência à publicidade daquele momento. Essas imagens compõem a paisagem urbana da pauliceia dos anos 1920. Atribuindo-lhe característica de tempo e lugar, criando o espaço ficcional, ou seja, estímulos visuais que, recriados no plano da narrativa, passam a ter uma função estética.

Como observado anteriormente, a representação das cidades e do urbano na literatura ocorre com maior intensidade a partir do modernismo. Figurando como temática central, a cidade grande em desenvolvimento torna-se responsável por questionamentos relacionados ao moderno e a inserção do homem num ambiente novo, desconhecido.

Assim, Alcântara Machado elege como fonte de representação para sua obra literária a São Paulo, no período dos anos 1920, caracterizada como uma cidade em amplo desenvolvimento econômico, social e cultural. O escritor retrata em seus trabalhos como o homem moderno se insere neste ambiente em transformação e quais os aspectos mais significativos destas mudanças.

Ao analisar a representação da urbanidade em sua obra, verificamos como os aspectos relacionados à modernização da cidade e do homem nela inseridos são tratados pelo autor. Num momento em que a capital paulista vivia um surto desenvolvimentista, a chegada de novas tecnologias acarretavam novas formas de comportamento e novos hábitos culturais se estabeleciam na cidade.

Alcântara Machado seleciona como matéria prima de seus escritos o imigrante italiano e sua adaptação ao novo solo, a novidade esportiva do futebol, as transformações tecnológicas, como o automóvel e o cinema, além de representar, entusiasticamente, as mudanças arquitetônicas no panorama da cidade.

Com isto, utilizando-nos de alguns contos do livro *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927) e de crônicas reunidas na primeira parte de *Cavaquinho e Saxofone* (1940), intitulada “Notícias de São Paulo”, pretendemos verificar como o autor se utiliza da escrita para fornecer um panorama crítico sobre a metrópole paulistana e seus desdobramentos sociais.

Analisando questões relacionadas ao imigrante italiano e sua inserção no solo paulista num momento caracterizado por mudanças, Alcântara Machado volta seu olhar de contista e cronista para o cotidiano da cidade, para o detalhe pitoresco que reflete o mundo moderno em transformação, além de representar, de forma crítica, as benesses e malefícios da modernidade, e como estas questões vão influenciar o comportamento social urbano.

Assim, os aspectos que serão analisados no trabalho estão centrados nas questões do ítalo-paulista e sua inserção na sociedade paulistana; as mudanças do caráter e comportamento paulistano em decorrência da modernidade, juntamente com a representação da máquina como objeto transformador da sociedade e a utilização do futebol como elemento agregador ou de lazer; as modificações arquitetônicas e urbanísticas decorrentes do desenvolvimento urbano.

Ao abordar a questão da inserção do imigrante italiano na cidade de São Paulo em formação, ele contrasta um passado imagético, presente na mente do paulistano de “quatrocentos anos”, pois é o próprio imigrante que faz aflorar este sentimento de pertencimento, de posse destes paulistas sobre seu território, lembrando que a história desta elite burguesa era bem mais recente e decorria do próprio desenvolvimento da urbe.

Outro elemento merecedor de atenção para o escritor são as transformações do comportamento observadas na população frente às mudanças do período, que ocasionavam hábitos e costumes contrastantes com os dos moradores mais antigos da cidade.

O escritor também faz uma leitura das alterações arquitetônicas e urbanísticas que ocorriam rapidamente no cenário urbano paulista, retratando a adaptação da pequena vila que se transformaria, futuramente, numa grande cidade.

Com isso, pretendemos verificar como a representação da urbanidade paulista ocorre nas obras selecionadas de Alcântara Machado de forma a retratar o cotidiano da cidade em transformação.

#### 4.2 O IMIGRANTE ITALIANO, A DIFERENÇA E OS NOVOS ARRANJOS E DISPOSIÇÕES SOCIAIS.

Focalizado em representar as questões sociais do momento presente, Alcântara Machado, através dos contos, elabora uma narrativa caracterizada pela linguagem leve e bem humorada em primeiro plano. Porém, numa análise mais aprofundada, demonstra diferentes situações sociais de embate entre dois grupos definidos no país daquele período: o imigrante italiano e o paulista tradicional. Ambos são alvo da representação literária do escritor que, de forma crítica, desenha o panorama urbano paulista e suas relações sociais.

Alcântara Machado explora no conto “Lisetta”, a relação estabelecida entre o poder (representado pelo paulista de “400 anos”) e a fragilidade (transposta na figura da família italiana imigrante). Ressaltando que esta suposta tradição de pertencimento a uma sociedade estabelecida em decorrência das rápidas transformações da modernidade, reforçam a visão que a elite paulista tinha do imigrante apenas como força de trabalho em substituição ao escravo.

O conto analisado relata, durante um percurso de bonde na volta para casa, o desejo de Lisetta por um urso e a briga da mãe por causa do comportamento da filha. O conto ainda fornece indícios da urbanidade retratada em sua época pelo enunciador e a marcante presença do imigrante italiano aqui representado.

Analisando primeiramente o desejo da menina em obter o objeto (urso) tão almejado, iniciamos o percurso narrativo com o sujeito (Lisetta) em disjunção com este objeto, pois, ao subir no bonde, a menina logo vê o urso e o que se segue é uma descrição enamorada do objeto e de sua dona:

Quando Lisetta subiu no bonde (o condutor ajudou) viu logo o urso. Felpudo, felpudo. E amarelo. Tão engraçadinho.

.....

Lisetta começou a namorar o bicho. Pôs o pirulito de abacaxi na boca. Pôs 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. (Machado, 1994, p. 22)

Através da descrição do brinquedo e da menina rica, podemos observar como Alcântara Machado representa os dois grupos sociais distintos que serão alvo de seu trabalho. Desta forma, o escritor retrata, de maneira quase infantil, as disposições sociais que cada grupo ocupava na sociedade paulista do início do século XX.

A cobiça de Lisetta pelo objeto pertencente à menina rica faz com que esta se aproveite do desejo da menina em possuir um bem que é seu. A menina, dona do bicho começa a provocar Lisetta mexendo o urso de um lado para outro, fazendo com que o desejo da menina em pegar o brinquedo só aumentasse.

No decorrer do percurso narrativo, Lisetta institui-se como o sujeito da ação, pois é a própria Lisetta que vai realizar os procedimentos para chegar mais próximo ao urso. A menina rica, possuidora do objeto valor de Lisetta, é caracterizada como um sujeito realizado, pois ela está em conjunção com o objeto. Para que Lisetta possa se tornar um sujeito atualizado e imediatamente realizado, ela deve entrar em conjunção com o urso.

Contudo, durante a performance de Lisetta para se aproximar do urso, observamos o aparecimento de mais uma paixão<sup>1</sup>, a raiva. Logo que Lisetta procura tocar no urso, sua dona percebe e sente raiva da menina, sendo que a raiva é definida como “um sentimento violento de ódio”.

A menina rica, ao perceber o desejo de Lisetta pelo bicho, provoca esta com o urso:

[...] a menina rica viu o enlevo e a inveja de 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 pirulito perdeu definitivamente toda a importância.

Ao notar que Lisetta tenta aproximar-se para tocá-lo, sente raiva, ódio, aversão da menina pobre. Com isso, é aflorado na dona do ursinho este sentimento, este estado de alma caracterizado como o desejo de causar mal a Lisetta, não deixando que ela toque no objeto e, além disso, provocando a menina para demonstrar a sua posse e o não poder ser de Lisetta.

Neste aspecto, podemos verificar como os dois grupos sociais, aqui representados pelos italianos e elite paulista, pertencentes ao cenário urbano de São Paulo são representados de forma alegórica por Alcântara. Através de uma situação aparentemente banal, o narrador nos fornece indícios de um conflito social muito mais amplo: os lugares de pertencimento a que a elite burguesa restringia o imigrante italiano.

---

<sup>1</sup> Para a realização de uma análise semiótica mais completa, devemos primeiramente definir o conceito semiótico utilizado para definir a paixão. Segundo Greimas (apud FIORIN, 2007, p. 5), “a paixão é entendida, pela Semiótica, como efeitos de sentido de qualificações modais que alteram o sujeito de estado, o que

Numa das cenas dentro do bonde dona Mariana, mãe de Lisetta, desculpa-se pela atitude da filha em querer pegar o urso:

- *Scusi*, senhora. Desculpe por favor. A senhora sabe, essas crianças são muito levadas. *Scusi*. Desculpe.

A mãe da menina rica não respondeu. Ajeitou o chapeuzinho da filha, sorriu para o bicho, fez uma carícia na cabeça dele, abriu a bolsa e olhou o espelho.

Dona Mariana, escarlate de vergonha, murmurou no ouvido da filha:

- *In casa me lo pagherai!* (MACHADO, 1994, p.23)

O aparecimento da vergonha por parte da mãe de Lisetta é caracterizado pela atitude da filha, aparentemente tão inocente, mas que acaba por desencadear na mãe este sentimento definido como “sentimento penoso de desonra ou humilhação perante outrem; vexame afronta; timidez, acanhamento.” Assim, notamos como a mãe se sentiu envergonhada não só pela atitude da filha em pedir para segurar o urso, mas também pelo fato de a mãe da menina rica não dar atenção ao pedido da criança e se fazer indiferente à situação.

Neste sentido, verificamos como Alcântara representa as relações sociais ocorridas no espaço público da urbe em desenvolvimento utilizando-se de uma cena cotidiana e que tem como protagonistas duas crianças. Entretanto, num segundo plano encontramos a questão do comportamento que os dois grupos sociais vivenciavam: de um lado a adaptação do imigrante num meio hostil e, de outro, a forma como o paulista enxergava a população italiana, com indiferença e necessária apenas como substituição da mão de obra escrava.

Após esta tentativa de Lisetta de obter seu objeto, a mãe acaba por sancioná-la de maneira cognitiva e pragmática negativa, ou seja, castigá-la verbalmente (“*stai ferma!*”, “*stai zitta!*”) e fisicamente com os beliscões. Com o choro de Lisetta por causa dos beliscões e do urso, todos no bonde acabam testemunhando o ocorrido, deixando a mãe mais envergonhada e brava com a filha.

Com a saída da menina rica e sua mãe do bonde, Lisetta vê seu objeto tão desejado desaparecer, mas sem antes sua dona provocar Lisetta, agitando o bicho no ar. Como forma de compensação, Lisetta quis sentar no banco do bonde onde se encontrava de pé, pois a mãe só pagara uma passagem. Em oposição à vontade da filha, a mãe acaba por castigá-la novamente com uma sanção negativa (outro beliscão). Ao chegar em casa, debaixo de safanões e tabefes, e sem o urso, o irmão Ugo presenteia a irmã com algo inesperado. Não era

---

significa que é vista como uma modalidade do ser ou um arranjo delas sejam elas compatíveis ou incompatíveis”.

de pelúcia, nem amarelo e muito menos felpudo, mas era um urso, pequenino e de lata, e de Lisetta, somente dela.

Assim, observamos como o espaço público, representado pelo bonde e pela rua, torna-se cenário para as representações de situações de conflito e da adaptação do imigrante italiano frente à população já fixada na cidade, além de caracterizar como o paulista pertencente à elite burguesa percebia e tratava o italiano.

Finalmente a menina acaba em conjunção com o objeto valor, não o que despertou seu desejo, mas com o ursinho de lata – presente de seu irmão Ugo - que satisfaz o desejo da menina. Com isto, podemos concluir que Lisetta passa a ser um sujeito realizado e que o desejo da menina, representado pela posse do urso, é relacionado a uma condição social de poder ter os bens materiais desejados.

Além do percurso traçado por Lisetta em busca do objeto valor, sua performance e manipulação para tentar adquirir o objeto, a ação da menina rica em não deixar Lisetta se aproximar do urso, as sanções negativas e, por fim, com a aquisição de outro objeto, acabam por revelar mais que simples desdobramentos de paixões no conto em questão. Pois o narrador utiliza-se de uma cena cotidiana ocorrida no bonde para representar a realidade vivenciada pelas famílias italianas mais humildes frente ao preconceito da população tradicional paulista, que enxergava o imigrante apenas como força de trabalho.

Na obra de Alcântara Machado, os contos do livro *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), centram-se na cidade de São Paulo triunfante do começo do século, com sua população em grande parte formada por imigrantes, com os novos bairros de operários, com uma classe média ascendente que começa a deixar para trás a capital provinciana de então.

O conto *Lisetta* nos conduz a um período em que o bonde é ainda um dos principais e mais democráticos meios de transporte, pois desde o primeiro parágrafo o narrador faz referência ao bonde. Dissemos democráticos, pois, como nos mostra o conto, o bonde era utilizado por ricos e pobres, nesse caso, a menina e a mãe, ricas, e Lisetta e sua mãe, pobres.

Outra caracterização do bonde é relatada quando a menina e sua mãe (ricas) descem do bonde e este avisa: “Dem-dem! O bonde deu um solavanco, sacudiu os passageiros, deslizou, rolou, seguiu. Dem-dem!”. Aqui percebemos como o narrador quer nos transmitir a sensação de andar de bonde, o barulho de sua sineta, seu solavanco inicial e depois a sensação de deslizar, rolar pelas ruas da cidade, marcando desta forma um forte traço da oralidade presente na obra do escritor modernista, preocupado em registrar os fatos do momento.

Além do bonde, um espaço que é mencionado no conto é a “Casa São Nicolau”, onde a menina (ou sua mãe) comprou o urso. Este espaço é caracterizado como um local de compra de mercadorias de diversas espécies. A “Casa São Nicolau” era um antigo magazine que funcionava no centro de São Paulo e era muito famosa por suas porcelanas, demonstrando, assim, que era um espaço frequentado por quem possuía mais condições financeiras.

Outra referência que o narrador faz do espaço urbano é sobre o “palacete estilo empreiteiro português” onde a menina rica e sua mãe entram ao descer do bonde. Aqui verificamos a condição financeira da família, pois o conto nos indica que esta seria sua casa e nos fornece indícios da posição social dessa família que mora em um palacete e, ainda mais, em estilo português, demonstrando as posses da família.

Continuando nossa busca por aspectos da urbanidade no conto de Alcântara Machado, chegamos ao local da casa de Lisetta. Aqui não encontramos caracterizações mais específicas sobre a moradia dessa família, apenas citações sobre a chegada dramática da menina devido aos safanões de sua mãe e a continuação do castigo pelo corredor. Outra referência sobre este espaço está marcada na descrição das outras crianças na sala de jantar, que observam a chegada de Lisetta e de sua mãe. Apesar de não referenciar o espaço propriamente dito, o narrador fornece indícios da situação financeira e social desse núcleo familiar. Quando cita “o resto da gurizada (narizes escorrendo, pernas arranhadas, suspensórios de barbante) reunido na sala de jantar sapeava de longe”, verificamos a caracterização do espaço social a que este núcleo pertence.

Além da caracterização social desse proletariado italiano, encontramos no texto marcas da oralidade características da língua nativa italiana. A mãe de Lisetta, dona Mariana, só briga com a filha em italiano (Stai ferma! Stai zitta! In casa lo me pagherai! Senti Lisetta! Non ti porterò più in città! Mai più!), mas a filha e o irmão aparentam falar perfeitamente o português. Quando dona Mariana se desculpa, envergonhada, com a mãe da menina rica, ela faz uma mistura de palavras italianas e portuguesas: “Scusi, senhora. Desculpe, por favor. A senhora sabe, essas crianças são muito levadas. Scusi. Desculpe.”

Mais uma questão relacionada à imigração italiana está marcada na escolha dos nomes das personagens, em que a família rica do conto é inominada, pois, sua posição estabelecida na sociedade elitizada demonstra o local de destaque e pertencimento deste grupo. Enquanto a família Garbone (Lisetta, Ugo, dona Mariana) é nomeada seguindo a origem italiana, demonstrando a necessidade de afirmação de uma identidade agora nacional, pensando no fato deste grupo imigrante ter sido retirado de sua pátria e agora buscar certo

enraizamento e afirmação no país em crescimento Além disso, a importância dada pelo narrador ao núcleo familiar italiano demonstra a intenção deste em retratar a vida desses imigrantes.

A escolha do próprio nome do livro em que o conto se insere, *Brás, Bexiga e Barra Funda*, já nos fornece, de imediato, a intenção do narrador em retratar a vida do imigrante italiano na cidade de São Paulo. São nestes bairros, redutos da imigração, que este proletariado ítalo-brasileiro vai se estabelecer e determinar seu meio de vida de acordo com as condições oferecidas pelo novo país.

A inserção do imigrante ítalo-brasileiro no cenário nacional é retratada pelo narrador por meio de situações cotidianas, como um percurso de bonde pela cidade. Entretanto, verificamos como ele expõe a desigualdade social presente naquele momento em que estes imigrantes tornaram-se a nova força de trabalho do país, em substituição à mão de obra escrava.

Pela representação, no conto, do proletariado imigrante, caracterizada como estando à margem da sociedade em oposição à pequena burguesia em ascensão e que já tinha se estabilizado no país, o narrador fornece indícios de uma oposição semântica fundamental no texto. Esta oposição está relacionada ao par Pobreza X Riqueza.

De um lado observamos uma sociedade burguesa em ascensão e preconceituosa em relação à imigração europeia de baixa renda, representada na obra pela mãe e filha ricas. De outro, encontramos o núcleo italiano pobre, que sofre com privações advindas das condições econômicas e de trabalho desfavoráveis.

Assim, a relação de poder está nas mãos da sociedade burguesa, que caracteriza a riqueza, e a fragilidade, caracterizada pela pobreza, é representada pela família humilde italiana, cujo desejo simples de possuir um urso de pelúcia não pode ser concretizado. Ainda com relação ao poder exercido pela posse de bens materiais e do dinheiro, observamos como o preconceito é retratado na passagem em que a mãe rica reforça a atitude da filha para não deixar que Lisetta tocasse no urso. Após o pedido de Lisetta e a desculpa de dona Mariana,... “A mãe da menina rica não respondeu. Ajeitou o chapeuzinho da filha, sorriu para o bicho, fez uma carícia na cabeça dele, abriu a bolsa e olhou o espelho”.

Observamos aqui a indiferença da mãe rica em relação à Lisetta e às desculpas de dona Mariana, e a atenção dada à própria filha e ao urso, o objeto material em questão responsável por representar o poder de um bem de consumo não acessível a qualquer pessoa.

Durante todo o percurso narrativo, essa oposição entre a riqueza e a pobreza pode ser observada. Primeiramente, a dona do urso e sua mãe são denominadas “menina rica” e “mãe da menina rica”, o que deixa clara a intenção do narrador em nos mostrar esta diferença de classe.

Entretanto, com relação ao núcleo italiano, o narrador explicita claramente a condição de pobreza desta família. A mãe de Lisetta só paga uma passagem no bonde e obriga a filha a ficar de pé, o irmão trabalha em uma oficina e conforta a menina com um urso de lata. Com isto, notamos como o narrador quer representar este núcleo, marcado pela fragilidade que a pobreza proporciona, em oposição ao outro, detentor do poder proporcionado pela riqueza.

Assim, quando o narrador caracteriza o espaço social de Lisetta com a “gurizada de narizes escorrendo”, verifica-se o aspecto da situação econômica em que esse núcleo familiar está inserido. Com a descrição dos “suspensórios de barbantes e as pernas arranhadas”, o narrador dá pistas do desleixo com estas crianças e das brincadeiras de rua ou em algum local com mato.

Ainda com relação ao espaço urbano, verificamos a citação a respeito do trabalho do irmão de Lisetta, Ugo, que é o responsável pelo presente (urso de lata) da menina. Segundo o texto, Ugo trabalhava em uma oficina, local marcadamente significativo de uma posição social menos favorecida e que podemos prever, de acordo com o texto, de um trabalho mais braçal do que intelectual.

Outra característica marcante do texto de Alcântara Machado está relacionada à representação da comunidade italiana na cidade de São Paulo na primeira metade do século XX. Em relação ao imigrante italiano, o narrador fornece pistas da condição social e econômica desta comunidade que chega a São Paulo em busca de uma vida melhor e de condições dignas de trabalho. Entretanto, ao se deparar com outra realidade, esse imigrante se vê obrigado a adequar-se ao novo meio social.

Conforme analisa Francisco de Assis Barbosa:

Um novo personagem surgiu então na literatura brasileira: o ítalo-brasileiro. António de Alcântara Machado não foi surpreendê-lo na Avenida Paulista, onde se erguiam palacetes de imigrantes italianos endinheirados [...], o escritor desceria aos arrabaldes pobres, aos bairros operários. O que o interessava era o filho do imigrante em toda sua violenta integração social, sem nenhum polimento, muito menos estragado pelo dinheiro, o filho do carcamano no duro, o “intalianinho”, como sborosamente deturpado passou a ser designado pelo povo o novo mamaluco. Assim são os seus personagens: gente do proletariado e do pequeno comércio pode-se dizer, em resumo, a massa da torcida do Palestra Itália Futebol Clube. (1994, p. 40-41)

Todas estas qualidades mencionadas acima vão formar o cenário urbano típico da situação de pobreza em que esta família está inserida, onde as fábricas proporcionaram novos postos de trabalho, assumidos principalmente pelos italianos, em que a mão de obra braçal será exercida como uma necessidade de sobrevivência desta comunidade.

O desejo de Lisetta em ter um urso de pelúcia é apenas uma simulação de um desejo maior de pertencer, em fazer parte de outro universo em que ela pudesse comprar o que quisesse. A descrição das roupas da menina rica (pulseira de ouro, meias de seda, chapeuzinho) nos indica o pertencimento dessa a uma condição financeira favorável.

Além disso, quando a menina rica percebe a manobra de Lisetta para tocar no bicho, o narrador relata que ela “encarou a coitada com raiva, fez uma careta horrível e apertou contra o peito o bichinho que custara cinquenta mil réis na Casa São Nicolau”, demonstrando assim, o pertencimento desta menina ao universo dos ricos e a desigualdade pela qual passaram os imigrantes ao se depararem com um país de contrastes.

Já no conto, pertencente ao mesmo livro, intitulado “A Sociedade”, o escritor retrata o percurso de duas famílias pertencentes a universos diferentes, uma paulistana tradicional e outra imigrante, mas que com o suor do trabalho conseguiu se estabelecer financeiramente.

O núcleo familiar dos Melli, a que pertence o pai e a mãe imigrantes e o filho ítalo-paulista, desfrutam de uma condição financeira estável devido ao acúmulo de capital que a família conseguiu realizar. Passando de antigo comerciante de verduras e frutas a um empresário visionário, o Sr. Salvatore Melli vê na união do filho com uma paulista tradicional, a possibilidade de pertencimento a uma esfera social amplamente almejada.

Contudo a união dos filhos, inicialmente, não é desejada pela mãe de Teresa Rita, demonstrando nitidamente como o paulista tradicional relacionava-se com o imigrante italiano:

- Filha minha não casa com filho de carcamano!

A esposa do Conselheiro José Bonifácio de Matos e Arruda disse isso e foi brigar com o italiano das batatas. Teresa Rita misturou lágrimas com gemidos e entrou no seu quarto batendo a porta. O Conselheiro José Bonifácio limpou as unhas com o palito, suspirou e saiu de casa abotoando o fraque. (MACHADO, 1992, p. 32)

Assim, ao iniciar o conto com a cena da mãe impedindo a filha de se casar com um “filho de carcamano”<sup>2</sup>, e após sua frase a mãe sai e vai “brigar com o italiano das batatas”, nos indica o lugar desta comunidade imigrante segundo o olhar da família denominada tradicional. Para esta elite burguesa, o imigrante era apenas uma força de trabalho e, quando muito, pequeno comerciante sem grandes conquistas.

Ainda no início do conto, o Conselheiro José Bonifácio de Matos e Arruda é caracterizado de forma irônica, pois “limpou as unhas com o palito, suspirou e saiu de casa abotoando o fraque”. Através desta descrição, observamos o desdém com que o pai analisa a repreensão da mãe com a filha, que sai chorando e vai para o quarto batendo a porta. Porém, ao descrever a vestimenta do pai (fraque), o narrador tem a intenção de classificá-lo numa hierarquia social privilegiada, mas que, no período, se encontrava em decadência, tanto sua vestimenta ultrapassada quanto sua classe social.

Após um espaço em branco para indicar a mudança de cena, o narrador retrata a passagem do automóvel do italianinho em frente à casa da família paulistana:

O Lancia passou como quem não quer. Quase parando. A mão enluvada cumprimentou com o chapéu Borsalino. Uiiiiia - uiiiiia! Adriano Melli calcou o acelerador. Na primeira esquina fez a curva. Veio voltando. Passou de novo. Continuou. Mais duzentos metros. Outra curva. Sempre na mesma rua. Gostava dela. Era a Rua da Liberdade. Pouco antes do número 259-C já sabe: uiiiiia-uuuuia!

- O que você está fazendo aí no terraço, menina.

- Então nem tomar um pouco de ar eu posso mais?

Lancia Lambda, vermelhinho, resplendente, pompeando na rua. Vestido do Camilo, verde, grudado à pele, serpejando no terraço. (MACHADO, 1994, p. 32)

Nesta descrição, rica em elementos orais, desde o “grito do cláxon” até a onomatopeia utilizada pelo narrador para indicar o barulho da buzina (uuuuia! uuuuuia!), é apresentada uma descrição detalhada tanto do “italianinho” como da moça de família (vestido do Camilo, verde, grudado à pele, serpejando no terraço).

---

<sup>2</sup> Lembrando-se que o adjetivo “carcamano” tem um significado pejorativo.

A descrição que Alcântara Machado faz do automóvel do ítalo-paulista - “Lancia-Lambda vermelhinho, resplendente, pompeando na rua” – nos indica a situação financeira desta família imigrante. Na mesma cena, o italianinho Adriano Melli também é caracterizado de forma a demonstrar sua condição, pois “a mão enluvada cumprimentou com o chapéu Borsalino” demonstra a necessidade de pertencimento a um status socialmente mais elevado, que apenas o dinheiro não pode comprar.

Além disso, comparando a vestimenta do pai de Teresa Rita – o fraque – com as roupas do italianinho, notamos a forma como o escritor retrata a decadência da família paulista tradicional e a ascensão do imigrante italiano, pois o fraque era um tipo de roupa que já não se caracterizava como sendo da moda, em oposição ao chapéu de Adriano Melli, as luvas e o tipo de carro, elementos típicos da modernidade.

Através desta narrativa, observamos como Alcântara representa a figura do italianinho tentando fazer parte do mundo burguês paulistano com a adequação de suas vestimentas e de seu automóvel à moda do período. Enquanto a moça já pertence à este universo, devido ao seu sobrenome, o filho de imigrante utiliza os recursos disponíveis para este pertencimento.

Outro aspecto abordado pelo escritor no conto refere-se ao fato da rua na qual o italiano passeava de carro chamar-se Rua da Liberdade e de Adriano Melli ter certo apreço por ela. Com isso, observamos a intenção do contista em referenciar a questão da liberdade, num momento em que os negros saíam de um longo período de escravidão e que o imigrante chegava para suprir a demanda de mão de obra, além do fato destes italianos verem no país um panorama propício ao desenvolvimento e livre de determinados modelos políticos como o fascismo, que predominava na Itália.

Continuando o percurso narrativo, após o italianinho passar em frente à casa do Conselheiro várias vezes e a mãe repreender a moça, passamos para a cena da “vesperal do Paulistano”, em que a própria denominação do clube já indica um status social diferenciado. Aqui o casal comemora, pois o pai de Teresa teve um furúnculo e não pode acompanhá-los.

Nesta narração, nota-se a descrição da “orquestra preta que tornitoava” a uma referência à cor de pele dos músicos, e o “negro de casaco vermelho afastava o saxofone da beijorra”. Apesar de o narrador utilizar-se destes adjetivos que possam remeter a certo tipo de preconceito com a população negra, o período em que foi escrito este conto ainda é muito próximo da abolição dos escravos. Neste momento, o negro ainda buscava seu lugar no cenário urbano.

Porém aqui, não podemos deixar de verificar que não somente a comunidade italiana era vista com certo tipo de preconceito pelos paulistanos ditos tradicionais, mas que a comunidade negra também estava sujeita a este sentimento de desprezo e desconfiança.

Neste sentido, Alcântara Machado representa nos contos a figura do negro e o lugar de pertencimento deste grupo na sociedade do período. Embora o negro não figure como temática central do escritor, ele vai retratar as ocupações que esta população tinha naquela época (neste caso músicos e empregadas domésticas). Assim, podemos verificar como Alcântara é despido de preconceito com relação ao negro, utilizando-se de uma linguagem bem humorada e coloquial na descrição da cena, além de fazer parte de um grupo inicial de literatos que começam a discutir os lugares sociais dos grupos marginalizados.

Mesmo com mais uma negativa da mãe em dizer para o marido que “se o carcamano vier pedir a mão de Teresa Rita para o filho, você aponte o olho da rua para ele”, inicia-se a visita do *Cav. Uff. Salvatore Melli* na casa do Conselheiro Bonifácio. O que se segue é a proposta de uma “sociedade”, tanto comercial quanto familiar – o casamento dos filhos.

Nesta descrição, o narrador também vai usufruir do recurso oral bem recorrente em “Lisetta”, ao transcrever algumas palavras em italiano durante a fala de Salvatore Melli. No diálogo entre o italiano e o Conselheiro, observa-se de forma nítida o lugar que ocupa cada um dos homens. O italiano utiliza uma linguagem respeitosa ao tratar o Conselheiro de “doutor”, demonstrando a hierarquia social entre ambos.

Outro fator que caracteriza a diferença de ambas as classes sociais está presente no comentário que o senhor Melli faz de uma pintura na parede, quando pensa que era de um italiano e o Conselheiro diz ser francesa. Aqui, é demonstrada a questão de pertencimento intelectual e cultural, que apenas a ascensão econômica não pode proporcionar. Mesmo a família do Conselheiro passando por dificuldades financeiras, o status e a posição social de prestígio permaneciam. Já com os italianos era o oposto, pois, mesmo alcançando certa estabilidade financeira, apenas o dinheiro não os colocava num lugar de privilégio e posição sociais. Por isso a necessidade da sociedade.

Enquanto a sociedade comercial era vantajosa para ambas as famílias, mas principalmente para a do Conselheiro que teria uma fonte de renda fácil, a sociedade-casamento era de interesse dos italianos, pois assim entrariam para a elite paulistana, não importando o sentimento dos filhos.

Neste conto observamos como o percurso narrativo é construído de forma a mostrar que a família Melli está em busca de um objeto valor, neste caso o status, a posição social, que apenas o dinheiro não consegue proporcionar. Somente através do casamento de seu filho com uma moça de família tradicional poderia resolver a questão.

Contudo, durante o percurso narrativo, para que Salvatore Melli consiga alcançar seu objeto de cobiça, ou seja, posição social, o narrador nos fornece indícios do preconceito pelo qual a família italiana passava perante os olhos dos “paulistas de quatrocentos anos”, orgulhosos em pertencer a esta tradição criada como forma de validação de sua identidade frente aos imigrantes, na própria denominação pejorativa de carcamano e da profissão descrita no conto (vendedor de bacalhau, batatas e cebolas). Apesar de ser um pequeno comerciante, o italiano demonstrava confiança no paulista tradicional, pois, além de tudo vendia fiado e sem caderneta, retratando a diferença de tratamento entre as duas classes distintas.

Observamos como nestes dois contos o narrador representa as formas de adaptação do imigrante italiano numa São Paulo em desenvolvimento veloz e contínuo. Os aspectos referentes ao preconceito com o qual os italianos eram recebidos estão marcados no comportamento da menina rica e sua mãe – em “Lisetta” e no Conselheiro Bonifácio e sua esposa – em “A sociedade”.

Assim, as famílias italianas (Garbone e Melli), cada qual com suas singularidades, encontram formas diversas para driblar estas dificuldades de adaptação com a comunidade local.

Com a família de “Lisetta”, pobre, operária e que anda de bonde pagando apenas uma passagem, o desejo da menina é satisfeito pelo irmão, que acaba por recompensá-la com um urso de lata, com um brinquedo mais simples. Já em “A sociedade”, além da sociedade comercial vantajosa para as duas famílias, o que vai satisfazer a cobiça do imigrante é o lugar social almejado através do casamento do filho.

Enquanto em “Lisetta” o narrador se utiliza de recursos alegóricos e de certa infantilização da história para representar este jogo entre o poder e a fragilidade, em “A sociedade”, além da ironia e humor aplicados ao texto, o narrador é mais objetivo em suas intenções, deixando claro ao leitor esta busca de um lugar numa sociedade dita tradicional e estabelecida.

Assim, encontramos em “Lisetta” uma narrativa leve e que é referenciada por uma situação que ocorre entre duas crianças, porém o narrador utiliza o tom despreocupado que caracteriza o conflito infantil para explorar uma questão mais abrangente

do momento presente, que é a inserção e adaptação do imigrante na sociedade brasileira, mais especificamente paulista.

Já em “A Sociedade”, o fato da família Melli, considerada inferior socialmente, devido ao fato de seus membros não passarem de simples comerciantes, após a proposta de sociedade que favoreceria a situação financeira da família burguesa em decadência, passa a ser aceita por estes, demonstrando o caráter de favorecimento que o povo brasileiro vinha desenvolvendo como herança desde os tempos da colônia, pois a família do Conselheiro só aceita a união (tanto conjugal como comercial) após verificar as vantagens desta sociedade. Deste modo, o escritor representa, criticamente, os arranjos sociais que proporcionavam o posicionamento de determinadas famílias na aristocracia paulista.

Além disso, o núcleo familiar italiano, mesmo gozando de situação financeira favorável demonstrada nos trajes e nos automóveis, ainda possuía certa ignorância em assuntos intelectuais, sobre artes e cultura erudita que a família burguesa dispunha.

Com isso, concluímos que os contos modernistas de Antônio de Alcântara Machado quer representar a urbanidade tão marcante no período no meio literário, mas também quer nos conduzir ao universo do imigrante ítalo brasileiro da cidade de São Paulo na primeira metade do século XX, além de explicitar a conflituosa relação de riqueza e pobreza que este imigrante enfrentou ao se deparar com um cenário nacional tão peculiar frente as transformações modernizadoras do período.

Através dos limites espaciais, no que se refere aos bairros mais distantes que a população humilde residia em oposição a elite que habitava nas áreas centrais, até os limites profissionais estabelecidos pela elite capitalista, o grupo imigrante acabava por ser excluído de lugares e círculos sociais elitizados e fechados.

Porém, como observamos na representação literária de Alcântara Machado, a fronteira entre o imigrante e o paulista denominado tradicional acaba sendo rompida quando da necessidade de troca de favores, de favorecimento perante uma situação que beneficie estes grupos sociais distintos.

Outro aspecto merecedor de destaque nas análises dos contos é a utilização da linguagem direta, simples e objetiva, próxima da realidade falada nas ruas de São Paulo que Alcântara utiliza em seu trabalho. Tanto em *Lisetta* como em *A Sociedade*, o escritor vai representar o modo peculiar com que a linguagem vinha se desenvolvendo na capital paulista, o quanto a língua portuguesa apropriava-se da italiana criando uma linguagem urbana única e que até hoje é característica da cidade de São Paulo.

Deste modo, Alcântara transpõe para a figura do imigrante italiano não somente a importância do aspecto econômico que este grupo acarretou no país, mas também retratando a importância das características culturais e sociais na formação do povo brasileiro.

Além disso, observamos nos contos a disposição espacial que o escritor estabelece com as palavras, utilizando, por exemplo, em *A Sociedade* um modelo fidedigno de convite de casamento:

O Conselheiro José Bonifácio	O Cav. Uff. Salvatore Melli
de Matos e Arruda	e
e	senhora
senhora	
têm a honra de participar	têm a honra de participar
a V. Ex.a e Ex.ma família o	a V. Ex.a e Ex.ma família o
contrato de casamento de sua	contrato de casamento de seu
filha Teresa Rita com o Sr.	filho Adriano com a Senhorinha
Adriano Melli.	Teresa Rita de Matos Arruda.
Rua da Liberdade, n. <sup>o</sup> 259-C.	Rua da Barra Funda, n. <sup>o</sup> 427.
S. Paulo 19 de fevereiro de 1927.	

Elaborando a narrativa com períodos curtos, espaços em branco para marcar a mudança de cena, assim como a fragmentação e os cortes rápidos, além da utilização da linguagem marcada pela objetividade e oralidade, Alcântara buscava, através da representação literária, uma aproximação com os elementos próprios do cinema, da fotografia e da publicidade em geral. Desta forma, o escritor alcança uma conformidade com a estética modernista na criação de um novo tipo de literatura, em consonância com o desenvolvimento urbano do momento.

#### 4.3 COMPORTAMENTOS MODERNOS

Após verificarmos a forma com que Alcântara Machado retrata o modo como o imigrante italiano foi recebido e se adaptou à sociedade paulistana, abordaremos o aspecto da mudança de comportamento dos habitantes de São Paulo, tanto italianos como os

moradores já enraizados na cidade, influenciados pela imigração e pelas novidades do início do século XX.

Uma de suas crônicas publicada em *Cavaquinho e Saxofone* (1940), denominada “Paulistana” demonstra a intenção do escritor em elaborar uma antologia de asneiras, literárias e não literárias, a exemplo de *Americana*, publicação norte americana de H. L. Mencken.

Na publicação americana, Mencken colhe, “na imprensa e no parlamento, no texto das leis e na retórica das ruas” (MACHADO, 1940, p.21), pequenas histórias que se transformam em causos, tanto populares como aristocráticos. Segundo Alcântara, esta coleta de fatos autênticos, assinados e datados, por isso indestrutíveis, possui um caráter documental de retratar o povo americano, em sua maior simplicidade, desta forma, coincidindo com o ideal modernista de Alcântara em produzir uma prosa documental, que registrasse os fatos e acontecimentos do presente histórico, além de retratar de que modo estava sendo formado o caráter, a personalidade do povo paulista.

No início da crônica, o escritor fornece indícios da questão que será criticada em todo o texto: a formação do caráter paulista.

Nós ainda penamos num meio muito estreito e muito tardo. Onde todos se conhecem e se temem. Ambiente provinciano que julga ousadia a verdade e irreverência a franqueza. A gente que nele se acotovela é cheia de suscetibilidades. O respeito humano a faz hipócrita e desconfiada. Porque a vida de cada um não tem segredos para os demais. Não há gesto que não seja visto por toda a cidade. Nem palavra que não seja ouvida. (MACHADO, 1940, p.20)

Através deste comentário a respeito da personalidade da sociedade paulistana, notamos como o cronista retrata o momento de transição de uma pequena vila – Piratininga – para a São Paulo que em breve tornar-se-ia uma grande cidade. Ao caracterizar a mentalidade dos moradores como provinciana e atrasada, Alcântara critica o comportamento relativo aos moradores de cidades pequenas, onde uns “cuidam” da vida dos outros, demonstrando que São Paulo crescia em proporções físicas mais depressa que a mentalidade de seus habitantes.

Além disso, o escritor relata que seus habitantes julgavam que dizer a verdade era ser ousado, numa referência a necessidade de que a mentira se fazia necessária para o favorecimento, em algumas situações, como forma de aceitação e comodidade em determinadas ocasiões. Numa alusão à pequenez de espírito de seus moradores, ainda mostra

que tudo o que se falava e se fazia era sabido por todos, referindo-se, assim, ao costume interiorano de falar da vida alheia.

Continuando sua crítica, o cronista relata o que tinha importância para esta sociedade era os aniversários, os pêsames, a vida pessoal de pessoas públicas, além de “falatórios e intriguinhas”. Para ele, esta mentalidade é tão restrita de interesses, que o próprio Anchieta se espantaria com tamanha mesquinhez, demonstrando aqui o caráter do paulista tradicional, caracterizado como provinciano e retrógrado que tinha como preocupação ocupar-se da vida privada do próximo.

Finalizando a primeira parte da crônica, Alcântara termina com chave de ouro: “A terra cresceu. O espírito estacou.” Encontramos aí uma das contradições do momento modernista, onde ideais tão inovadores encontravam um ambiente ainda tradicional e receoso de transformações, ironizando a mentalidade da população frente ao momento que carecia de personalidades mais modernas, transformadoras.

Retomando as considerações de Sevckenko (2003) acerca da transformação no cenário urbano paulista, com o desenvolvimento industrial impulsionando o crescimento da cidade, a população provinciana assistia ao espetáculo modernizador atônita, embasbacada e Alcântara se utiliza do tom irônico para proporcionar leveza aos seus escritos.

Na segunda parte da crônica, o escritor faz menção à obra de Mencken e elogia a pesquisa realizada pelo escritor em busca da índole do povo norte americano. Alcântara louva a atitude do escritor que fornece um valor documental da psicologia e da sociedade americana através da coleta de fatos pitorescos do cotidiano.

Como exemplo, cita uma passagem da antologia de Mencken em que uma mulher da Pensilvânia anuncia a venda de leite exclusivamente para protestantes. Para o cronista, que parece vibrar com tamanha franqueza em poucas palavras, esta passagem diz muito do caráter do povo americano, muito mais que qualquer romance de costumes. Algo, aliás, que o próprio Alcântara defendia como tese para criação de uma prosa pura, que retratasse de forma objetiva o registro da realidade urbana do período, dizendo muito em poucas palavras.

Contudo, o escritor demonstra certa ironia ao enfatizar a obra de Mencken, Alcântara, na verdade, faz troça, tira sarro do fato de analisar o caráter de um povo através de relatos específicos, como este que acaba revelando o preconceito do povo norte americano através da questão religiosa.

Assim, Alcântara demonstra o desejo em realizar uma antologia dessas no país, mas, de antemão, já sinaliza a indignação da população, principalmente paulista, frente à

exposição de sua personalidade e caráter duvidosos. Para ele seria necessário fazer uma coleta das asneiras em ambas as classes:

A feição inteligente de um povo não é mais interessante que a sua feição asnática. Tanto como aquela esta revela a sua mentalidade e a sua psicologia. É também uma manifestação de sua inteligência. De seu espírito, se quiserem. É produto legítimo do modo de ser, de pensar, de agir dele. Dá uma ideia nítida, não só do vigor pensante das classes que comandam, como também principalmente do da imensa maioria anônima. Então a gente, comparando-a com a outra constituída pelo talento e pela cultura, tiraria a média exata e significativa. (MACHADO, 1940, p.21-22)

Utilizando seu tom irônico e cheio de humor para retratar o aspecto da personalidade do paulista, ressaltando que tanto a inteligência como as manifestações asnáticas seriam importantes elementos de caracterização da mentalidade de um povo, o cronista ainda joga com a diferença intelectual de classes e propõe fazer-se uma média das duas para chegar a um resultado satisfatório.

Desta forma, observamos como o cronista usa o humor para proporcionar leveza ao tema e fazer, de forma sutil, o leitor raciocinar a respeito da questão da formação do caráter brasileiro. Além disso, a linguagem simples e direta aproxima o assunto retratado da realidade cotidiana dos leitores.

Também encontramos nestas descrições certa contradição, que permeia toda a obra do escritor, pois, mesmo exaltando a origem bandeirante da população tradicional de quatrocentos anos, Alcântara critica nitidamente a personalidade, o caráter paulista provinciano e preconceituoso, avesso às mudanças ocasionadas pela modernidade e pela imigração, que culminaria na formação da futura metrópole de São Paulo.

Com isso, observamos como o cronista representa a formação do povo brasileiro, em especial do paulista, através da mistura de diferentes grupos, como os imigrantes e os paulistas, resultando nos novos mamalucos. Porém, o escritor não menciona o negro como fazendo parte da nova raça que irá formar a população, demonstrando assim que a mentalidade intelectual do período ainda era influenciada por pensamentos deterministas e a recente abolição da escravatura ainda proporcionava certo distanciamento do negro.

Outro fator contribuinte deste afastamento que o escritor mantinha com relação a representação do negro pode estar relacionado ao deslocamento que o ex escravo vivencia na sociedade do período, penando para encontrar um lugar no turbilhão desenvolvimentista pelo qual passava a cidade. Além disso, São Paulo não tinha um número tão considerável de habitantes negros como o Rio de Janeiro ou outras cidades nordestinas.

Alcântara vai questionar a característica materialista do povo frente às mudanças acarretadas pelo desenvolvimento e a forte tendência capitalista dos tempos modernos, dizendo que a ânsia de progredir materialmente era visível. Porém, ressalta a importância de verificar os sentimentos e pensamentos verdadeiros do povo, de sua força sentimental e de sua humanidade, pois só através deste aspecto interior das pessoas é que desvendariamos seu verdadeiro caráter.

Conforme analisa Cecília de Lara:

O que nos causa impacto é a diferença da visão que da cidade tinham muitos modernistas e a realidade objetiva que se constata em fontes informativas, e das quais António de Alcântara Machado se aproximou bastante, pois continuamente assinala, junto à modernização, a permanência dos traços provincianos. Uma é a vida nas ruas; outra, nas casas de famílias pobres ou ricas, de origem italiana ou não. Realiza o corte que traz à tona o fundo provinciano, coberto com a camada de modernização: momento de transição no qual convivem contradições. (1992, p. 351)

Através da observação de Lara, verificamos a singularidade de Alcântara em representar, em forma de registro, as disparidades entre a vida pública, observada nas ruas, e a particular, dentro das casas de família, com o intuito de demonstrar como as transformações modernas eram assimiladas pela população.

Para a realização deste trabalho intelectual, o cronista encontra no jornal o suporte para sua pesquisa, desde os artigos de colaboração aos desabafos das seções livres, das notícias diversas aos anúncios da última página. Alcântara cita alguns trechos coletados de sua coleção de recortes e através deste material, de valor inigualável para o escritor, é que ele pretendia realizar sua antologia paulistana de asneiras para a caracterização da mentalidade do povo.

Deste fato, verificamos a forma que Alcântara vai utilizar-se do jornal como matéria prima para a produção literária, não deixando de explorar a ironia e o humor ao relatar o uso das asneiras na antologia, demonstrando um dos princípios do grupo modernista em trazer alegria para a literatura, pois o que era produzido até então possuía um caráter marcadamente sério, triste e romântico, despido de humor.

Após transcrever um relato jornalístico, onde um senhor denominado Z. fez questão de publicar a tentativa de pagamento de uma dívida em plena praça Dr. João Mendes, e que seu dividendo, senhor X., não aceita o pagamento, Alcântara comenta: “Fantástico. E comum. Cousas assim a imprensa publica diariamente. Mas ninguém dá por elas. E é pena. Merecem ser conhecidas. Imortalizadas até.” (MACHADO, 1940, p. 24)

Para ele estes trechos banais do jornal eram significativos para estudos futuros sobre a formação do caráter paulista: “Palavras que poderão servir para o estudioso de amanhã para um ensaio seguro sobre a evolução do caráter paulista.” (MACHADO, 1940, P.25)

Finalizando sua crônica, Alcântara define o formato que seria sua “Paulistana”, como se fosse um dicionário da alma paulista, com exemplos, completo e fiel, demonstrando a necessidade do registro documental dos fatos do período. Além disso, assinala a importância em devorar os jornais, como forma de conhecimento da realidade nacional, sobretudo das questões legislativas, pois, para ele o jornal: “informa e diverte; dá um sabor inigualável ao café com leite matinal.”, colocando o leitor num lugar de destaque e aproximando-o da realidade do país. Conforme enfatiza Machado:

Para Antônio de Alcântara Machado o cômico não se resume apenas em tornar risível determinada realidade, mas em apreender o componente anedótico que ela encerra. Dessa perspectiva surge a matéria-prima indispensável tanto a sua vocação de colecionador do pitoresco como dos seus contos, estruturados à base de particularidades significativas do cotidiano paulista. (1970, p. 106)

Desta forma, verificamos como Alcântara apropria-se dos fatos cotidianos da rua e da imprensa para a criação ficcional, com o intuito de retratar a incongruência social de forma crítica, demonstrando sua posição frente aos problemas acarretados pelo desenvolvimento.

Assim, o cronista termina sua escrita exaltando a necessidade diária de conhecimento dos acontecimentos do país e do mundo que o jornal proporciona, para uma grande população ainda ignorante em determinados assuntos. Após a leitura matinal das notícias, nosso flanêur aconselha: “Depois é sair à rua. Para ver a dança dos Ford entre os arranha-céus. E completar assim a sua iniciação paulistana.” (MACHADO, 1940, p. 26)

Com isso, verificamos como o escritor representa seu momento histórico de inovações e mudanças de hábitos, como o de passear nas ruas da cidade para ver os carros e os grandes prédios, novidades da época, como uma forma de se iniciar neste movimento moderno que a capital paulista propiciava.

A escrita leve e objetiva que o autor utiliza condiz com a intenção moderna de aproximação entre leitor e obra, de forma a representar os acontecimentos corriqueiros do dia a dia. Como verifica Arrigucci Jr., com relação ao gênero:

À primeira vista, como parte de um veículo como o jornal, ela parece destinada à pura contingência, mas acaba travando com esta um arriscado duelo, de que, às vezes, por mérito literário intrínseco, sai vitoriosa. Não raro ela adquire assim, entre nós, a espessura de texto literário, tornando-se, pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história. Então, a uma só vez, ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela pudesse sempre renovar, aos olhos do leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelado-se na direção do passado. (2001, p. 53)

Através desta análise com relação ao gênero crônica, percebemos como Alcântara consegue, com sua escrita, retratar questões de um momento significativo do país de mudanças e transformações, embora abordando aspectos que se tornam universais e adquirem um caráter renovado a cada leitura. Desta forma, o escritor, ao representar a realidade urbana do período, insere na literatura questões pertinentes à formação do caráter do povo brasileiro, à adaptação aos novos modelos sociais e culturais e suas respectivas implicações. Aspectos estes refletidos nos dias atuais e que, analisados de uma forma distanciada, nos permite verificar a universalidade do trabalho realizado pelo escritor.

Em outra crônica intitulada “Notas sobre a visita do Bologna F. C.”, dividida em cinco partes – prolegômenos, primeiro jogo, segundo jogo, diálogo e atrapalhação e terceiro jogo – encontramos uma narrativa sobre a visita do time italiano ao Brasil e o relato das partidas realizadas.

Nesta crônica observamos uma temática recorrente em Alcântara Machado, pois, além de retratar a comunidade italiana no país, vai mostrar como o futebol iniciava seu sucesso entre o povo, como forma de entretenimento e diversão.

O cronista inicia sua escrita a partir de uma cena no “Salão Santa Gertrudes”, local onde a torcida era dividida entre os engraxates, representada pelos ítalo-brasileiros, e os barbeiros, representantes da torcida italiana. Através desta crônica, podemos verificar o que Sérgio Milliet mencionou a respeito dos “informantes” de Alcântara, ou seja, de que local o escritor buscava inspiração criativa – barbeiros, engraxates, vendedores de jornais – numa alusão aos grupos sociais mais humildes, pois, para Milliet, o escritor não suportava a mentalidade provinciana e interesseira dos conservadores.

Outro aspecto abordado pelo cronista é a formação do combinado que iria disputar o jogo com o time italiano, ressaltando que o negro também participava do time nacional e, como constatado nos dias atuais, tendo maior destaque entre os jogadores.

Nesta cena, utilizando o humor recorrente em sua escrita, Alcântara relata a vantagem que os italianos davam “de lambuja: dois goals!”. Além disso, os torcedores faziam suas apostas nas mãos do gerente do salão. Uma questão interessante é quando os engraxates gritavam: “nós estamos na nossa terra!” e o gerente intervinha: “No futebol não há pátria!”.

Com a leitura desta crônica, notamos como a divisão da população ocorria tanto na profissão, quanto no time e na origem. Sendo os italianos torcedores do time de seu país de origem, e barbeiro, uma profissão mais qualificada que a de engraxate. Em contrapartida, os ítalo-brasileiros demonstrando sua adaptação ao país, torciam pelo time brasileiro ou seu combinado, além de pertencerem a uma classe profissional mais desvalorizada, a dos engraxates, caracterizando uma divisão entre os grupos italiano e ítalo-brasileiro, sendo que este já era resultante da mistura do italiano com os brasileiros que, conseqüentemente, já não eram uma raça pura.

Ao representar a discussão sobre a pátria, quando os ítalo-brasileiros diziam que estavam em sua terra, o cronista demonstra o sentimento que estes filhos de imigrantes haviam desenvolvido de pertencimento ao país, de adaptação a esta pátria, em oposição aos seus pais, que ainda se sentiam enraizados no continente europeu, na Itália.

Assim, ao dizer que “no futebol não há pátria”, o narrador enfatiza um traço de união que o esporte proporcionava com relação à origem, mas a oposição entre os torcedores de diferentes times, a rivalidade que começava a aparecer em decorrência dos times de futebol.

Ao relatar a primeira partida realizada entre o Bologna e o time carioca, o cronista descreve espaços urbanos próximos ao estádio, fazendo referência à Rua Libero Badaró – que se encontrava repleta de torcedores, desde o largo São Bento até a Avenida São João – além de relatar a elegância de alguns italianos em oposição aos torcedores mais simples. Além disso, Alcântara demonstra como o futebol tornou-se responsável por igualar e unir diferentes grupos sociais.

Após um gol bolonhês, Alcântara ironiza os olhares italianos brilhando com um “contentamento fascista”, demonstrando aqui um leve traço de sua ideologia política e retratando o contentamento sarcástico italiano mesmo estando em outro país. Neste relato, o qual termina com a vitória do grupo carioca, o narrador enfatiza alguns elementos típicos do momento moderno em que a cidade de São Paulo se encontrava como a importância do rádio como relevante meio de comunicação e a comemoração dos torcedores através dos “toques de klaxon” demonstrando como o automóvel se fazia presente em diversas situações.

Neste primeiro jogo, o cronista ainda descreve um sujeito que comanda a torcida nacional através do coro:

Ramona

Tens lábios rubros de coral

Ramona

Tu és sutil e angelical. (MACHADO, 1940, p.29)

Através desta provocação, a torcida cantava toda vez que o time italiano pegava na bola, a fim de tirar a concentração dos jogadores e facilitar para o time carioca garantir sua vitória.

No segundo jogo o cronista inicia sua descrição espacial diretamente do Parque Antártica, numa cena humorística de representação física da torcida, negros, brancos, italianos, dos lugares do estádio – tijolo (geral) e cadeira – e a forma como a geral se portava (à vontade), as piadas com os italianos e novamente uma menção à política: “Não qué olha pro rival do Mussolini?”, enfatizando a forma irônica como o escritor representava as questões políticas de seu momento, num misto de preconceito que a elite paulista demonstrava em relação aos imigrantes e de preocupação com a ideologia que se formava no país.

Deste modo, observamos como Alcântara retrata a questão do negro fazendo parte da torcida, mas, ao citar: “...a multidão se divertia com a escalada das árvores. Negro subia. Branco não escorregava.” (MACHADO, 1940, p. 29) verificamos como o negro era alvo de preconceito, pois, pode-se comparar o ato de subir na árvore como se fosse um bicho. Ainda neste parágrafo o cronista relata um ítalo-paulista gritando para um italiano: “Não qué olhá pro rival do Mussolini?” (MACHADO, 1940, p. 30).

Com isso, analisamos o fato do escritor representar como o negro era discriminado pelos imigrantes italianos, pois, ao citar Mussolini e caracterizar o negro como seu rival, Alcântara toca numa questão relevante do período e, mesmo utilizando-se da linguagem simples e próxima a oralidade, o que transmite um tom de leveza, retrata o quanto este pensamento de superioridade europeu era vivenciado no momento histórico.

Além disso, Alcântara representa outra questão pertinente do período: a inserção do negro no futebol nacional. Até o início do século XX, o futebol era um esporte praticado pela e para a elite. Contudo, com o passar do tempo, a participação de alguns negros e mulatos torna-se mais efetiva no esporte e a superioridade demonstrada por eles nas

habilidades com a bola é visível. Assim, a comunidade afrodescendente inicia um processo de destaque positivo na sociedade em decorrência do futebol, encontrando no esporte um meio de trabalho, pois o futebol inicia um processo de profissionalização no país, e de posição social.

Com uma narrativa bem humorada, de linguagem explicitamente oral em que são transcritas as falas características dos italianos e o barulho da torcida, o cronista relata a partida em andamento, com três gols do time italiano no primeiro tempo e a reação do time paulista até a vitória. Como Milliet já observara, Alcântara acreditava mais na linguagem popular, nas palavras da gíria para representar a originalidade da fala nacional em formação, em oposição à linguagem rebuscada de Camões.

Finalizando o segundo jogo através da comemoração da torcida paulista, que enchia os bondes, o narrador ironiza a derrota do time italiano e descreve seu treinador:

Afinal o combinado venceu bonito, os bondes se encheram, a gritaria seguiu pelas ruas. Quem ganhou? A resposta caçoava: Vá perguntar pro Taquara!

Taquara era um velho magro e alto, treinador do Bologna, que de calças de golf dirigia o jogo do seu quadro correndo ao longo do campo.  
(MACHADO, 1940, p. 30)

Deste modo, notamos como o cronista representa, de forma satírica, o modo como a população se divertia e caçoava dos adversários perdedores, principalmente eles sendo italianos e, desta forma demonstra a superioridade do grupo brasileiro, inferiorizado pelos europeus devido à mistura de raças, entre elas os negro, no que se referia aos esportes.

Antes de relatar o último jogo do Bologna no país, Alcântara apresenta um encontro entre um italiano e um mulato e a discussão em torno do jogo. Nesta parte da crônica, intitulada “Diálogo e Atrapalhação”, o escritor descreve uma discussão provocativa de ambas as partes, de um lado o mulato se vangloriando da vitória do time paulista e de outro o italiano exaltando seus outros jogadores e times vencedores, retratando assim uma oposição recorrente na sociedade do período entre estes dois representantes de raças distintas que formariam a nova geração paulista, numa alusão ao conflito social existente entre o imigrante e o negro, fato recorrente no período.

Em “Diálogo e Atrapalhação” encontramos a veemente marca humorística do escritor. Segundo Luís Toledo Machado:

O riso em Alcântara Machado constituiu elemento decisivo de sua visão da natureza humana e do fenômeno social paulista. Era um modo pessoal de contemplar e participar do espetáculo da vida, uma ótica fundada na experiência intelectual e em vivaz percepção do ridículo, desse ridículo que nasce da desconformidade do comportamento humano. (1970, p.104)

Com isso, observamos como o escritor, ao retratar as mazelas da população menos favorecida social e economicamente, focado na comunidade imigrante italiana, utiliza-se do humor como ferramenta de trabalho com o objetivo de proporcionar ao leitor uma atividade crítica de leitura sem tornar-se maçante.

Ainda nesta parte, o cronista aborda a atrapalhão que o jornal “Il Piccolo” fez na segunda-feira após o jogo: “Primo tempo: Bologna, 3 – Seleionato, 1. Secondo tempo: Bologna, 1 – Seleionato, 5”, como que dissesse: ganhamos no primeiro tempo e perdemos no segundo, empate. Desta forma, o narrador satiriza o modo como os italianos deram o resultado do jogo para a comunidade através do jornal.

Com isso, Alcântara Machado procura representar os embates culturais do período e, mesmo priorizando o italiano como elemento central de seu trabalho, o escritor não deixa de verificar as diferenças sócio-culturais significativas que os grupos pertencentes às margens vivenciavam. O fato do cronista retratar os acontecimentos ocorridos em diferentes jogos de futebol fornece-nos elementos importantes no que diz respeito tanto à composição dos times, pois o negro começava a se destacar fisicamente como esportista, como os participantes das torcidas, pelo fato deste esporte iniciar um processo de democratização, deixando de pertencer apenas às elites.

Chegando ao terceiro e último jogo do time italiano no Brasil, agora com o Coríntians, o cronista relata a violência com a qual os jogadores italianos tentavam segurar o time paulista, superior ao europeu: “O Bologna joga com o pé e com a mão”, numa referência ao ato dos italianos de segurar, machucar e derrubar os jogadores corintianos. Outra tática usada pelos bolonheses foi a de substituição dos jogadores: “se são vinte e dois podem por todos no campo.”

Deste modo, observamos como os europeus usavam a tática da violência para tentar reverter os resultados anteriores, pois, já estavam cientes da superioridade dos mamalucos no que se referia ao futebol.

Descrevendo o ambiente físico da torcida, o cronista relata o calor provocado pelo sol forte e a forma como era vendida a água para a torcida: “Um guri vendia a garrafa a duzentão e a meia a tostão. O freguês reclamava dizendo que só queria meia. E o menino conscienciosamente esvaziava diante do freguês metade da garrafa no gramado,

entregava e recebia o tostão” (MACHADO, 1940, p. 31-32), mostrando, assim, que a característica da esperteza e do favorecimento iriam marcar a formação do caráter nacional.

Fazendo um relato explicitamente oral da comemoração da torcida corintiana durante o jogo, o cronista também descreve as sensações olfativas durante a partida: “Da Fábrica Matarazzo na Avenida Água Branca vinha um cheiro de sebo que dava até dor de cabeça.”, referindo-se aos problemas que a modernidade e suas fábricas também acarretavam à população. Aqui, ao mencionar a poluente Fábrica Matarazzo, Alcântara expõe o fato de o imigrante italiano bem sucedido no país, que prosperou com o desenvolvimento da cidade, também era responsável por aspectos negativos da modernização urbana, como a poluição, por exemplo.

Finalizando a crônica, o escritor vai representar, no abraço entre os jogadores brasileiros e italianos, a amizade que une os dois países e que não deveria sofrer nenhum arranhão. Além de ironizar o time do Bologna dizendo que este agora deveria jogar na várzea e que era uma vergonha para a Itália, o cronista faz menção ao “Português e importante, o Sr. Oliveira, declarou: o jogo foi muito bem referido!” (MACHADO, 1940, p.32).

Desta forma, verificamos que através de uma narrativa leve e irônica, o cronista na verdade quer demonstrar o preconceito que os ítalo-paulistas eram vítimas no país, mesmo já sendo estabelecidos e adaptados na pátria nacional, a comunidade italiana era alvo de piadas e brincadeiras como forma de exclusão desta sociedade tradicional. Além disso, o imigrante italiano também era responsável pela discriminação da população negra, tornando este processo de relações sociais um ciclo preconceituoso, pois, os brasileiros (descendentes dos portugueses) discriminavam os negros e os italianos (porém preferiam estes ao invés daqueles para alguns tipos de trabalho, como nas fábricas), e os italianos almejavam certa união com os brasileiros, porém também discriminavam os negros.

Como demonstrado anteriormente no capítulo referente à crítica sobre o autor, observamos nesta crônica a forma como o cronista se utiliza dos recursos linguísticos modernos, com relação aos elementos radiofônicos, cinematográficos e orais, pois, ao representar as partidas de futebol de forma escrita, Alcântara constrói uma linguagem repleta destes elementos citados, para descrever as partidas.

Através da utilização de sensações visuais e olfativas, dos hinos de vitória e barulhos de comemoração, ele representa o acontecimento, de forma a trazer a realidade mais próxima do leitor, com os recursos disponíveis no momento como a linguagem do rádio e as cenas fotográficas, recursos estes defendidos pela estética modernista com o objetivo de

consolidar o ideal da prosa pura defendido pelo escritor, fazendo uso dos recursos provenientes da modernidade.

Continuando a análise das crônicas selecionadas que retratam o comportamento da população paulista frente às mudanças acarretadas pelo desenvolvimento, encontramos “Mistério de Fim de Ano”, crônica de caráter narrativo, na qual o escritor relata a visita de uma família à cidade de São Paulo, no fim do ano, para realizar compras e passeios pela capital.

No começo da crônica o narrador vai esclarecer o motivo do mistério indicado no título: a origem destes visitantes que invadem as ruas da cidade. “Não se sabe com certeza de onde vem. Não se sabe. Se dos arredores caipiras da cidade, se do interior do Estado, se dos cemitérios. O fato é que invadem S. Paulo. Enchem as ruas. Atravancam o centro.” (MACHADO, 1940, p. 46)

Através desta passagem observamos certo ar desdenhoso com relação aos visitantes, ao usar os verbos invadir, encher e atravancar o cronista mostra como a população da cidade recebia estes visitantes, como se fossem objetos indesejados, demonstrando superioridade com relação a estes turistas, que vinham a São Paulo para compras e passeios, demonstrando assim, o caráter paulista provinciano, de poderio e dominação do território, não aceitando invasores.

Sem deixar de lado a típica ironia e crueza para representar os acontecimentos cotidianos da cidade, o cronista traça possibilidades de origem destes visitantes: os arredores, o interior e, finalmente e o cemitério.

Caracterizando estes visitantes, que costumam andar em grupos, ele toma como exemplo uma família com seus filhos descrevendo suas vestimentas, o cheiro de “sabão de turco misturado com capim melado”, o jeito tímido de andar das mocinhas, a desconfiança dos mais velhos e as bocas abertas de admiração pelo progresso de São Paulo. Para Alcântara a cena descrevia um típico desenho de Voltolino, numa menção ao caricaturista dos tipos humanos da cidade no qual o cronista inspirava-se para as criações.

Outro aspecto que o cronista relata são os desejos e necessidades destes visitantes que vem às compras (um corte de tecido, uma bolsa, um chapéu, um paletó) e a forma como os vendedores sírios da Rua Mauá pescam seus fregueses, remetendo ao fato de como a população da cidade se interessava apenas pelo dinheiro destes visitantes, em tirar vantagem da ingenuidade deles.

Depois das compras, a família visitante vai para um passeio pela cidade, primeiro o zoológico, representado pelo pavão, pelos macacos e o veado. Neste espaço

também ocorre uma cena pitoresca, a intenção de fotografar a família, que após várias tentativas tem um retrato tremido por cinco mil réis, retratando novamente como a esperteza do paulista frente à inocência do interiorano acarretava formas de relacionamento desiguais.

Após, a família toma um bonde em direção ao Parque Antártica e aqui mais uma vez o relato de uma cena de discriminação com a família visitante, pois seu Floriano, o pai, chama o condutor, que atende de má vontade, e pede que avise quando chegar ao Parque Antártica: “O português não deu pancada, mas teve desejos loucos.” (MACHADO, 1940, p. 48)

Outro acontecimento relatado pelo cronista foi a trapaça da qual seu Floriano fora vítima, trocando um pacote de oito contos de réis por três camarões de duzentos. Fato este comum no período, em que os vigaristas se aproveitavam da ingenuidade das pessoas simples, mais uma vez relatando o caráter de favorecimento e esperteza que os moradores da cidade grande desenvolviam como forma de aproveitar-se destas pessoas ingênuas.

Porém, o grupo de visitantes tem como objetivo central da viagem para a capital as compras de fim de ano e, em segundo plano, os passeios por pontos turísticos da cidade. Embora a família seja caracterizada como ingênuas pelos comerciantes e moradores da cidade, eles tem o intuito de gastar seu dinheiro em compras e passeios, em consonância com o momento capitalista que o país vivia através do desenvolvimento econômico que propiciava a obtenção cada vez maior de bens de consumo.

Desta forma, Alcântara Machado representa o jogo capitalista no qual o povo brasileiro inseria-se, buscando no consumo uma forma de pertencimento à sociedade moderna e mostrando como os valores eram trocados, pois a simplicidade e ingenuidade da população do interior, antes encarada como de bom caráter, agora é vista com desprezo pelos moradores da cidade e os valores são substituídos pela esperteza e pelo caráter explorador do consumismo.

Finalizando a crônica, chega o dia de a família pagar sua conta no hotel e voltar para sua origem. A filha mocinha já não queria mais deixar a cidade grande e até seu jeito de andar – todo rebolado - se modificara além do fato de cortar os cabelos e possuir um retrato de Rodolfo Valentino debaixo do travesseiro, numa referência aos artistas famosos do período.

Com isso, percebemos como a influência do cinema exercia um papel importante no imaginário das pessoas, modificando comportamentos e o próprio visual da população. Além disso, observamos que não apenas o cinema era o responsável por estas

transformações, mas todo um modo de vida que a cidade em desenvolvimento adquiria, representado no corte de cabelo, no andar, nas vestimentas, no ato de possuir o retrato de um artista famoso.

À mudança de comportamento, vincula-se um pertencimento, não mais à simplicidade, à ingenuidade e ao modo tacanha e ignorante do interior, mas à vida moderna, elegante e supostamente superior da capital. Alcântara Machado problematiza essa questão na crônica, sobretudo ao mostrar que muitos dos atrativos da cidade grande e do mundo modernizante que representa não passa de engodo, de perigo para os mais desavisados, como a família do interior, vulnerável aos riscos devido ao deslumbramento incontido frente à realidade nova encontrada na capital.

Quando Dona Cota paga a conta, o dono do hotel pergunta para onde iriam, a mulher responde bem alto: “Pro inferno, seu Roque!”, demonstrando aqui um sentido ambíguo que o cronista fornece através da frase, que pode ser entendida como a vontade da família em permanecer na cidade grande que oferecia diversas oportunidades, ou o sentimento de raiva da família frente aos acontecimentos vivenciados por eles com relação ao golpe sofrido pelo marido.

Assim, verificamos como Alcântara retrata o comportamento da população paulista frente aos visitantes ingênuos do interior, demonstrando sua superioridade e o pertencimento ao cenário urbano, integrado com ele, com sua esperteza e velocidade de concretizar seus interesses. Mesmo assim, o visitante interiorano sente-se atraído pelas possibilidades renovadoras que a cidade oferece.

Através da elaboração desta crônica narrativa Alcântara prepara material para seu trabalho posterior de contista, utilizando-se do material jornalístico para a produção literária do conto “O Ingênuo Dagoberto”.

Segundo Cecília de Lara:

Um caso que merece referência especial é o rodapé “Mistério de fim de ano”, de 08 de janeiro de 1927: crônica sobre a vinda de famílias do interior para visitar São Paulo: exemplo da passagem sutil da crônica ao conto. A introdução, com dados genéricos, dá lugar, aos poucos, a personagens que vão ganhando espaço. A criação substitui a mera observação. (1992, p.352)

A pesquisadora nos esclarece de que modo os contos e as crônicas de Alcântara estão ligadas, pois, através da atividade de cronista, o escritor desenvolveu sua ficção, baseada na realidade paulistana e utilizando a imaginação criativa.

Desta forma, verificamos como o cronista representa de diferentes formas, a adaptação tanto dos paulistas quanto dos visitantes da cidade frente às transformações que a capital sofria, no comportamento, na vestimenta, nas atitudes e no caráter. Mesmo possuindo uma mentalidade provinciana, o paulista rapidamente tinha que se inserir neste novo cenário urbano, onde o bonde, o automóvel, o cinema e o esporte como objeto de entretenimento e lazer se disseminava rapidamente.

#### 4.4 MODIFICAÇÕES URBANÍSTICAS E ARQUITETÔNICAS.

Através de suas crônicas, Alcântara Machado registrava os acontecimentos corriqueiros do dia a dia da cidade em transformação. Um dos aspectos abordados pelo cronista é a modificação estrutural que a paisagem urbana sofria em decorrência do acelerado desenvolvimento industrial e econômico e, conseqüentemente, como seus habitantes percebiam esta mudança. Para Renato Cordeiro Gomes:

a cidade é, na verdade, uma máquina de narrar: aí residem os possíveis da narrativa. [...] nunca se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve, contudo existe uma relação entre eles, uma vez que “os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas”. Se na cidade tudo é símbolo, o olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas. O poder gerativo da linguagem impede, porém, que a cidade seja cristalizada em seus emblemas: há sempre margem para uma combinação outra, a fim de que outra cidade imaginária possa existir, grafia urbana produzida pela atividade de leitura. Ler essas grafias urbanas, portanto, é detectar e decifrar o fio condutor de seu discurso, seu código interno. (2009, p. 25)

Desta forma, verificamos que a urbe representada na obra de Alcântara, mesmo possuindo um registro próximo do real dos fatos, é carregada de elementos imagéticos, o que vai caracterizar a obra literária. Com isso, notamos que a São Paulo criada pelo cronista é repleta de significados que fazem com que ela não fique cristalizada, mas que se atualize a cada leitura.

Em sua crônica intitulada “O centro da cidade de S. Paulo”, o escritor vai demarcar o espaço do centro comercial e financeiro da cidade nos anos 20. Logo no primeiro parágrafo, retrata a forma triangular que as ruas do centro vão formar:

O centro da capital paulista tem a forma de um triângulo mais ou menos retângulo, cujos três lados são: a rua Direita, a rua 15 de Novembro e a rua S. Bento. A mais bonita é a rua 15 de Novembro onde existe o Cinema Triângulo que funciona durante o dia e se acham instalados em prédios cotubas os grandes bancos. De tarde ficam muitos italianos nas calçadas impedindo o triângulo, o que é um ddesaforo porque a gente quer passar e não pode. Ouvi dizer que a italianada se reúne ali para vigiar o dinheiro que possui na Banca Francese ed Italiana per l'America del Sud e acredito que seja verdade. (MACHADO, 1940, p.3)

O cronista ainda revela predileção pela 15 de Novembro, em decorrência da localização do Cinema Triângulo, além de representar o espaço financeiro, o triângulo central ainda possuía o símbolo do lazer e novidade do período, o cinema, que funcionava durante o dia, além da movimentação das ruas do centro comercial. Desta forma, ele revela a importância deste centro urbano tanto no aspecto relacionado ao desenvolvimento econômico – os bancos – como no aspecto do desenvolvimento cultural, representado pelo cinema, da metrópole em formação.

Nesta mesma direção, o cronista se utiliza do humor ao falar dos italianos que ficavam nas calçadas do centro, impedindo a passagem, para vigiarem o dinheiro nos bancos. Representa desta forma, o imigrante que ainda sofre preconceito no país pelos habitantes mais enraizados e que se achavam detentores do lugar, porém, a comunidade italiana que conseguia ascender financeiramente na nova nação e adquiria certa estabilidade financeira, pois possuíam o dinheiro nos bancos e, muitas vezes, eram os donos destes bancos – o cronista cita o nome de um estabelecimento “Banca Fracese ed Italiana per l'America del Sud”, local que os italianos “vigiavam o dinheiro” e ainda faz o comentário (eu acredito que seja verdade) para dar maior veracidade ao seu relato como forma de documentar o presente.

Continuando a narrativa da crônica, o autor cita outros locais de referência histórica na cidade de São Paulo, como a Praça Antônio Prado, localizada no final da rua 15, onde existia a confeitaria Castelões mas que havia sido substituída pela Brasserie Paulista, “onde as famílias não podem ir à tarde porque é mal frequentada.” (MACHADO, 1940, p. 3)

Através desta passagem, observamos como o caráter provinciano tradicionalista era preservado na sociedade paulista, pois as famílias, tanto ricas quanto pobres, não frequentavam tais locais destinados à libertinagem, frequentado por prostitutas e rapazes da elite em busca de diversão, retratando a preocupação moral dos habitantes da cidade.

Desta forma, o cronista retrata as transformações que a cidade vinha sofrendo, em decorrência da modernidade, e como seus habitantes sentiam e viviam estas

transformações, chegando ao ponto de não ser recomendado às famílias frequentarem certos estabelecimentos, devido à presença de pessoas desqualificadas moralmente, demonstrando a preocupação com a reputação pública das mesmas.

Ao fazer um passeio pelas ruas e edifícios da cidade, Alcântara Machado não apresenta apenas as transformações ocorridas no âmbito físico da capital paulista, mas como esses espaços estão repletos de traços urbanos de outra natureza, social, moral, cultural, etc. Como por exemplo, a transformação que a confeitaria tinha sofrido, não somente no aspecto físico, estrutural, mas no que referia-se aos frequentadores.

Ainda descrevendo este espaço do centro, o narrador observa: “Há também o *Correio Paulistano* que é um jornal muito velho e que elogia certas pessoas só durante quatro anos” (MACHADO, 1940, p.4), fazendo uma referência irônica do modo como o jornal e a política estavam envolvidos e que, por isso, os elogios eram de acordo com os políticos em exercício não fazendo oposição, sendo condescendente com o grupo político detentor do poder, relatando o aspecto do favorecimento e das relações de interesses que permeavam o panorama urbano.

Outro jornal referenciado pelo cronista é o “Estado de S. Paulo”, mas este veículo é citado pela sua extensão aos domingos (trinta e duas páginas) e pelos anúncios de automóveis e cinemas que representavam bem o progresso pelo qual a cidade passava. Observamos como o narrador, assim como João do Rio que exaltava em algumas crônicas o desenvolvimento urbano de São Paulo, via o progresso de forma positiva, que realmente transformaria o cenário nacional para melhor através do desenvolvimento.

Seguindo seu passeio pelo centro, o cronista se detém na rua S. Bento, fazendo referência ao asfalto e aos prédios altos de nove, dez, doze e quinze andares que existiam ali, mencionando que se o progresso continuasse neste ritmo, São Paulo era capaz de ultrapassar Nova York, comparando o desenvolvimento nacional com o norte americano, representado por outra urbe em ascensão, uma alusão ao fato de a altura dos prédios estar relacionada ao desenvolvimento econômico que, conseqüentemente, acarretaria o enriquecimento da cidade e o alcance do poder.

Neste espetáculo urbano, o narrador ainda relata a presença de criadas, *chauffeurs* que dirigiam os automóveis de luxo e dos grilos a cavalo em suas poses engraçadas. Utiliza de referenciais urbanos como o viaduto do Chá, a praça do Patriarca e do prédio onde se encontra a Casa Mappin Stores, local este de encontro e desfile dos alfomfadinhas que gostavam de se mostrar para as moças.

Porém, ao relatar a presença das criadas na rua, segue-se o comentário: “que é mesmo uma vergonha”, representando como a população tradicional da cidade via o fato da comunidade marginal, provavelmente negra, ficar pelas ruas do centro. Alcântara representa, desta forma, os lugares de pertencimento destes dois grupos sociais distintos: a elite e os marginalizados, além do fato de tratar de aspectos relacionados aos hábitos destes grupos, enquanto os almofadinhas e as moças frequentavam casas de chá e os passeios pela rua Direita, os empregados permaneciam no largo S. Bento.

Assim, o cronista representa o comportamento desta sociedade em transformação não somente em seus aspectos urbanísticos, mas também do modo como passavam seus dias, suas formas de lazer e de trabalho, das relações sociais, além da aspiração pela criação de uma cidade que se tornasse uma metrópole revelando, deste modo, a visão ideológica que o movimento modernista possuía do progresso.

Continuando seu trajeto pelo triângulo central, o narrador retrata as características da Rua Direita (completamente torta) e de início a classifica como a mais chique da cidade. Também aqui, descreve o local como sendo de passeio e aonde as moças e moços da cidade iam para se exhibir, faz referência a Casa Lebre e à Casa Alemã, locais de encontros sociais da cidade onde as pessoas iam tomar chá e fazer uma espécie de curso. O cronista se utiliza da ironia ao fazer uma comparação com Paris, dizendo que este hábito de passear nestes locais valorizados indo e vindo também ocorria na Europa.

Notamos a crítica que o cronista faz acerca do hábito nacional enraizado numa cultura conservadora em querer imitar a Europa em seus costumes, hábitos, na cultura e até nas construções, em oposição ao ideário modernista de criação e valorização de uma cultura originalmente nacional, que respondesse às necessidades do país.

Para finalizar a descrição da Rua Direita, o cronista relata o fato de neste local ficarem pessoas que falavam mal da vida alheia, hábito tradicionalmente paulista pois: “Parece que todo paulista já nasce com esse costume feio de inventar e contar escândalos da sociedade” (MCHADO, 1940, p. 5), além disso estas pessoas se reuniam no automóvel Clube, em frente ao *Jornal do Comércio* e nos salões de barbeiro, caracterizando este hábito da fofoca como tipicamente paulistano.

O desfecho da crônica ocorre com referenciais importantes da cidade; rua Libero Badaró, a praça da Sé, o Largo São Francisco e o largo do Palácio, todos estes locais citados com algum comentário irônico e humorado do cronista, como o local de onde saiu a Abolição e a República (Largo São Francisco), uma igreja que se terminar será a primeira da América do sul de tão alta e tão larga (Sé) entre outros.

Desta forma, percebemos como o cronista representa os acontecimentos presentes do momento através de um olhar crítico e alegórico a fim de registrar as transformações ocorridas na São Paulo em desenvolvimento, além de registrar de que maneira a população assistia a estas mudanças e as vivenciavam em seu cotidiano.

Assim, fazendo referência a locais específicos do centro da cidade, Alcântara representa as transformações urbanísticas decorrentes da modernização visíveis nas ruas, praças e prédios de São Paulo, demonstrando como o desenvolvimento acelerado influenciava também nos hábitos e costumes dos moradores, que ainda eram caracterizados como provincianos em alguns aspectos (como o fato de falar da vida alheia ou de não frequentar determinados locais “inapropriados” para família”) e modernos em outros (imitação de hábitos europeus, como o curso na avenida ou passeios nas casas de chá).

O escritor retrata os lugares de pertencimento dos diferentes grupos sociais da cidade, desde as criadas e *chauffeurs* que eram considerados uma vergonha o fato de ficarem em público, no largo São Bento, até as moças e mulheres que passeavam pela Rua Direita com o intuito de se exibirem para os moços.

Com isso, Alcântara, além de demonstrar o caráter moral da sociedade paulistana do período, traça um paralelo entre o público e o privado, ressignificando a importância das ruas como cenário de exibição de uma elite em formação, composta por famílias condizentes com a moral e os bons costumes em vigor.

A segunda crônica que representa o desenvolvimento urbanístico da cidade é denominada “Noturno de São Paulo”. Aqui, o cronista traça um retrato da cidade vista durante a noite, do alto de um prédio. Além disso, o texto da crônica é dividido em oito subtítulos: 1. Exórdio; 2. Arranha-Céu; 3. Casarão; 4. Triângulo; 5. Bairros; 6. Lacuna; 7. Realidade; 8. Peroração.

Em cada um dos sub capítulos, o narrador elege um elemento para elaborar sua crônica no aspecto que se refere ao cenário urbano paulista, iniciando uma descrição espacial do largo do Paissandu, seguindo pela Avenida São João juntamente com os automóveis que vão para o cinema. O narrador ainda enaltece o movimento das luzes indo e vindo e o piscar luminoso dos anúncios de sapatos, gramofones, vermífugos e dentifrícios, segundo ele, tantas coisas precisadas pelo povo, produtos caracterizados como sendo de primeira necessidade no momento em questão.

Desta forma, verificamos como o cronista admira a beleza noturna da cidade através da explosão de luzes e da movimentação das pessoas, além de retratar os elementos urbanos da modernidade característicos do período, entre eles o automóvel e o cinema.

Finalizando, analisa: “Tudo fica enorme e se prolonga na noite. E a gente tem vontade de subir também.” (MACHADO, 1940, p. 7). Conforme Renato Cordeiro Gomes enfatiza a respeito da visão moderna de progresso,

A modernidade elegeu o futuro como tempo privilegiado e identificou-se com a mudança, assimilando-a ao progresso. Nesta ótica, a cidade foi pensada como lugar e objeto dessa mudança e seria resultado de um ideal de perfeição e do desenvolvimento tecnológico. (2009, p. 26)

Assim, o cronista pretende fornecer uma dimensão maior do espetáculo urbano que ocorre durante a noite e representa a vontade humana de crescer, de subir junto com a cidade, de evoluir com seu desenvolvimento. Observamos, portanto, que o ideal de progresso almejado pelos modernistas está representado de forma significativa nas crônicas de Alcântara. Mesmo exaltando o presente histórico, é com vistas ao futuro que o escritor exalta o desenvolvimento urbano.

Em “Arranha-Céu”, o cronista representa a sensação de imensidão que sente ao chegar no alto dos quinze andares de um prédio e da plenitude proporcionada por este panorama, além da diferença de altura em relação às outras construções e às outras pessoas. Através deste sentimento de domínio, o escritor demonstra que acaba por sentir pena dos inferiores, das “casinhas de cinco metros” e exterioriza sua vontade de ajudá-las a subir, a crescer assim como os prédios.

Desta forma, podemos observar um paralelo entre as construções e as pessoas, como o poder é representado pela altura e imponência de alguns prédios modernos, que desenvolveram-se de acordo com o crescimento e enriquecimento da cidade, enquanto os mais humildes são representados pelas casinhas baixas que também querem ascender, subir de patamar, numa alusão ao proletariado urbano que almejava em lugar melhor na sociedade.

Analisando o percurso de “Casarão”, observamos como o cronista representa o estado de espírito dos homens frente à velocidade que a vida adquirira com a modernidade. Trata da questão do sujeito fragmentado numa sociedade cada vez mais materialista e imediatista, porém, ao se encontrar vislumbrando a urbe de cima de um terraço, entende a humildade e pequenez do homem perante a grandeza física da cidade, que é comparada a uma mulher.

A visão panorâmica que o escritor possui da cidade vista do alto, pode ser referenciada ao ideal moderno de desenvolvimento almejado pelo momento. Retratada num período caracterizado por uma forte tendência progressista, a urbe em transformação é

caracterizada por mudanças arquitetônicas mas também por aspectos referentes à construção da própria identidade do paulista, como povo trabalhador e responsável pelo crescimento da economia local.

No subtítulo de “Triângulo”, ocorre a descrição do centro da cidade durante a noite. “Primeiro, bem juntinho, é o centro apagando e acendendo anúncios que nem vagalumes” (MACHADO, 1940, p. 9), então o cronista afasta seu olhar central em direção ao outro lado do Anhangabaú, ao farol da Light e ao edifício Martinelli, que se livrava aos poucos dos andaimes de sua construção.

Através desta descrição de um espaço delimitado, durante a noite, o narrador exalta o espetáculo das luzes que se multiplicam na urbe em decorrência do progresso. Além disso, a citação da construção do edifício que se tornaria a nova sede do Automóvel Clube, local de destaque na sociedade burguesa e que deveria estar em sintonia com o desenvolvimento urbano e intelectual de São Paulo, reforça a intenção do escritor em demarcar as transformações urbanísticas decorrentes da modernidade

Em consonância com o desenvolvimento urbano, Alcântara Machado utiliza-se da estética moderna na elaboração das crônicas através do procedimento de divisão, como se o texto possuísse capítulos pequenos, o uso de períodos curtos e diretos, elaborados com uma linguagem fragmentária e objetiva, dizendo muito com a economia de termos. A velocidade que a escrita adquire é resultado do momento, numa exigência clara de objetividade e rapidez respaldada pelo novo modelo de vida.

Em “Bairros”, o cronista desloca seu olhar do centro da cidade e vai em direção aos bairros operários, Brás e MÓoca, onde observa a diminuição das luzes e, conseqüentemente, do movimento veloz do centro, observando as luzes das fábricas destes lugares. Fazendo um movimento circular com o olhar pela cidade, registra a escuridão em direção a Cantareira e no retorno ao centro, passando pelos Campos Elíseos, Santa Cecília e Higienópolis, retrata a vegetação ainda existente e a escassez de residências.

Porém, ao retornar do Piques até a Avenida (que o cronista não especifica) verifica a explosão de luzes e prédios que se acotovelam. Novamente, registra os anúncios: “CHEVROLET, LANÇA-PERFUME PIERROT, CRUSWALDINA, SABONETE GESSY.” (MACHADO, 1940, p. 10) além dos palacetes, elementos com que vem reforçar a urbanidade em constante desenvolvimento na cidade, através das construções, do mercado consumidor de produtos em voga e de comportamentos referentes a este movimento.

Ao elaborar a escrita dos anúncios publicitários em letras maiores que o restante do texto o escritor revela o objetivo de caracterizar a importância destes elementos no

período, num momento em que o país desenvolvia o hábito de consumo de determinados produtos e a propaganda iniciava um processo de influência no cotidiano das pessoas.

Com a escrita de “Lacuna”, Alcântara representa a falta de algo que sente na cidade, pois para ele esta é dura demais, sólida, vertical. Verifica a necessidade de água, de um rio que cortasse a cidade, mais especificamente seu centro. O Tietê é só histórico, passa longe do centro, neste momento da crônica o narrador relata a solidão na noite de neblina, que encobre até o farol da Light e demonstra o cansaço frente à agitação da vida moderna.

Neste trecho do texto, o cronista analisa como o desenvolvimento urbano também pode acarretar aspectos negativos para a população, a exemplo da falta que ele sente de elementos naturais, como um rio ou uma mata em oposição à solidez caracterizada pelas construções urbanas, além do fato de a cidade grande tornar-se agitada e populosa e de seus moradores sentirem-se sozinhos frente a esta multidão desconhecida.

Em “Realidade” encontramos a descrição noturna agitada da vida urbana, a saída dos cinemas, os cafés tocando músicas e jornalistas comentando sobre a ruína do país, isto misturado ao irônico e implícito relato da situação política e social em que o país se encontrava. Alcântara Machado mostra que a cidade grande não é realmente o que muitos imigrantes e migrantes esperavam. A garantia de sucesso e prosperidade financeira era uma realidade para poucos e, através de uma linguagem humorada e direta, reproduz cenas diversas num mesmo relato, fazendo cortes bruscos com o uso do ponto final para mudar de um personagem a outro, num intuito de fornecer ao leitor um panorama geral do movimento urbano acelerado.

Finalizando, em “Peroração” o cronista trata a cidade de São Paulo com reverência, seu povo bandeirante, que transmitiu de geração em geração o espírito progressista, como sendo o responsável pelo desenvolvimento cultural e econômico nacionais. De forma humorada, encerra com uma referência aos sócios do Automóvel Clube que podiam se sentir em Londres devido à neblina paulista.

Com esta narrativa Alcântara enfatiza a importância do espírito dos bandeirantes na formação do povo paulista, caracterizado como responsável pela luta em prol do progresso e da cultura do país, numa referência aos ideais de trabalho e desenvolvimento pelo qual o Brasil passava, além de elogiar o processo desenvolvimentista da cidade de São Paulo.

Assim, verificamos como o olhar do cronista, através de um passeio noturno, capta a movimentação e o progresso da cidade representado em seus automóveis, em suas edificações e na própria maneira de viver do paulistano em meio às adequações deste

novo ritmo de vida, evidenciado através da escrita rápida e fragmentária que o escritor utiliza como forma de adequação à velocidade do movimento urbano moderno.

Além disso, o escritor representa de que forma o passado bandeirante, formador da tradição paulista, tornou-se responsável pela criação de uma cidade em um ritmo acelerado de desenvolvimento e que correspondia ao ideal de progresso almejado pelo país, seguindo de perto o desenvolvimento de cidades como Londres e Nova Iorque.

Desta forma, as crônicas elaboradas por Alcântara Machado contribuíram para a formação da identidade paulista, arraigada na força bandeirante misturada ao imigrante italiano, responsáveis pela criação de uma imagem de cidade e população que se sobressaía no período frente à própria capital federal, que não gozou do mesmo processo acelerado de desenvolvimento.

Na terceira crônica da primeira parte de *Cavaquinho e Saxofone*, intitulada “Ruas de São Paulo Antigo”, o cronista analisa a necessidade de vivenciar as ruas vazias, desertas do elemento humano. Para ele, é à noite que a rua se revela desnuda e silenciosa. Só desta forma é que poderíamos ouvir o falar das ruas e sentir seu verdadeiro odor, possuindo um vasto campo para a imaginação.

Segundo Alcântara, as ruas de São Paulo não envelhecem devido à velocidade do desenvolvimento urbano, elas não têm tempo de envelhecer, encontram-se em constante renovação, assim como as placas da cidade que também não duram.

O escritor utiliza-se da ironia para retratar a mudança de nomes das ruas e placas da cidade para agradar a determinado grupo social. Para ele as placas custam pouco e também agradam, fazem à função de homenagear alguém importante do período. Criticando esta atitude de mudanças e transformação em decorrência de favorecimentos, ele questiona a falta de uma memória coletiva que estas atitudes podem ocasionar.

Dessa forma, Alcântara demonstra a importância em registrar seu momento presente como forma de criação de uma memória coletiva para as futuras gerações. Observando em seu período a carência de registros memorialistas da sociedade e a destruição modernizadora do passado que acarretava o esquecimento, o cronista se utiliza da literatura como meio para a construção e registro desta memória:

A cidade vai-se qualificando como a Babel que prospera com a perda das conexões e a falta de referência aos valores do passado. É palco para a atrofia progressiva da experiência, ligada à tradição, à memória válida para toda comunidade, substituída pela vivência do choque, ligada à esfera do individual. (GOMES, 2009, p.26)

Através da literatura, Alcântara expõe a maneira como momento moderno transforma as referências do passado coletivo e diminui a importância em cultivá-lo. Representado pela figura bandeirante, o passado paulista surge com um novo modelo de memória, agora individual, e desenvolvida pelas transformações modernizadoras. Assim, o escritor pretende, com a escrita documental, registrar os fatos do período com o objetivo de promover a memória das gerações futuras.

Ainda neste aspecto, é relevante o trabalho que o próprio cronista desenvolve sobre Anchieta, como forma de retratar e documentar a importância da figura responsável pela fundação do solo paulista e de sua história.

O escritor faz uma crítica positiva à obra *São Paulo de outrora*, de Paulo Cursino, livro este que faz uma evocação a Piratininga, a um passado esquecido e desvalorizado pelos paulistas de então, escrito através de crônicas e desta forma tendo alcançado um maior número de leitores.

Desta forma, o crítico/cronista relata que a obra faz um passeio de saudade, de um passado distanciado do presente, irreconhecível, reconstrói lugares pitorescos e fornece elementos para que a imaginação flua sobre a cidade antiga. Além disso, Cursino também se refere a algumas personagens desta São Paulo de outrora e eventos ocorridos neste passado representado, como o entusiasmo progressista na inauguração do viaduto do Chá e as touradas que ocorriam no largo dos Curros.

O cronista retrata a importância em voltar para este passado como forma de curiosidade e de registro da memória coletiva. Porém, “a gente mergulha no antigamente e volta à tona satisfeito. Se não pelo que viu ao menos pelo que volta a ver. O presente é sempre melhor.” (MACHADO, 1940, p.18).

Através deste comentário com relação ao presente, apesar da importância dada pelo escritor aos elementos do passado para o fortalecimento de uma memória coletiva, o cronista verifica no presente as possibilidades de progresso e desenvolvimento da cidade em transformação, rumo à criação de uma metrópole representativa no cenário internacional, ocasionado pelo mérito da população local, resultado da miscigenação imigrante com o bandeirante.

Além disso, o crítico faz menção as fotografias e mapas antigos da cidade e reivindica o nome do ilustrador ocultado pelos editores, numa referência à importância de localização de determinados locais através dos mapas e do registro dos instantâneos do passado.

Através da crítica elogiosa do livro de Cursino, o cronista relata que a São Paulo de seu presente tem fome de carinho e, se tratando esta uma obra de afeto, é muito bem recebida em seu momento, numa alusão ao trabalho do autor e de seu sentimento pela cidade.

Recomendando o livro como importante registro documental de um passado que está no esquecimento, o escritor retrata a importância deste passeio pela cidade em transformação e indica que mesmo sofrendo alterações significativas, ainda é possível reconhecer algumas construções e seus respectivos espaços.

Com isso, Alcântara elabora, com uma linguagem direta e humorada, a maneira como o progresso da cidade interferiu e transformou o cenário urbano através das construções. Além de se adequar urbanisticamente às necessidades da modernidade, esta transformação material também acarretou transformações de cunho pessoal, no que diz respeito aos novos hábitos e maneiras de viver em consonância com a vida moderna.

Dessa forma, observamos como a literatura de Alcântara, influenciada pelos ideais modernistas, colabora para a construção da identidade paulista, imagética, em um local que até pouco tempo era uma vila jesuíta e que, com o surto desenvolvimentista do início do século, desponta como uma promessa nacional de metrópole industrial. Outro aspecto abordado pelo escritor em sua obra é a relação que a formação do povo paulista (descendentes de bandeirantes e italianos) estabelece para a criação da identidade da cidade, como força propulsora de desenvolvimento não apenas local, mas nacional, São Paulo e seus habitantes seriam os responsáveis pelo progresso do país, devido a seu caráter trabalhador e de determinação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da realização deste trabalho, pudemos verificar como algumas obras do escritor modernista Antônio de Alcântara Machado representam o momento histórico da cidade de São Paulo entre os anos de 1920 a 1935. O escritor, como representante significativo do movimento modernista, prima em sua escrita pelos aspectos defendidos pelo grupo, como por exemplo, a criação de uma linguagem e uma temática condizente com a realidade nacional.

Os contos e crônicas analisados evidenciam o intuito do intelectual em retratar elementos significativos do cotidiano da cidade em transformação, referentes aos padrões culturais, sociais, de consumo e comportamento de uma população que assistia deslumbrada ao espetáculo veloz da transformação que a urbe sofria.

Utilizando o jornal como fonte de matéria prima para a elaboração literária, Alcântara defendia a importância deste meio de comunicação como forma de levar conhecimento para as pessoas diariamente e sobre diversos temas. Assim, notamos que, tanto na elaboração dos contos quanto nas crônicas, é da notícia diária do jornal que o escritor busca inspiração para representar a realidade brasileira do período.

Podemos observar na obra de Alcântara o objetivo primeiro de retratar questões referentes ao presente histórico, através de uma linguagem simples, direta e objetiva, herança do jornal, para aproximar o leitor dos assuntos tratados. Outra característica marcante da escrita de Alcântara está centrada na utilização do humor e da ironia que, ao abordar temas relevantes do período – como o preconceito, a política e o próprio fazer literário – tornavam os textos de leitura leve e agradável, sem deixar o leitor sentir o peso que cada assunto tratado carregava em si.

Com isto, concluímos que a principal intenção do escritor ao representar questões pertinentes do período era retratá-las de uma forma que fizesse o leitor pensar a respeito, criar uma visão crítica sobre o assunto, porém, utilizando uma escrita bem humorada, que prendesse a atenção deste leitor, deixando transparecer, em primeiro plano, a linguagem direta e irônica e, em segundo plano, demonstrando a relevância dos temas tratados. Considerado por alguns intelectuais como o mais original cronista da cidade de São Paulo, Alcântara Machado priorizou na escrita o uso de uma linguagem direta, rápida, fragmentária e cinematográfica, fornecendo ao leitor, instantâneos do dia a dia paulistano frente ao desenvolvimento acelerado que a cidade passava. Além disso, o literato defendia

embasado nos ideais modernistas, a criação de uma prosa que se aproximasse mais do leitor, opondo-se à literatura passadista caracterizada pelo florescimento da linguagem.

Outro aspecto pertinente abordado pelo escritor foi a representação do imigrante italiano no cenário urbano paulista, as formas de recepção e adaptação deste povo em relação aos habitantes do local e a importância deste grupo europeu para a formação racial responsável pela criação do povo brasileiro.

Desta forma, Alcântara Machado enfatiza em sua obra a relevância do passado bandeirante, responsável pela criação de uma identidade e uma suposta tradição paulista, referenciado pelo caráter e determinação histórica frente as adversidades. É através da miscigenação do descendente bandeirante com o imigrante italiano, retrata o escritor, que a formação racial do povo paulista se desenvolveria e, assim, acarretaria no progresso tão almejado pelos intelectuais do período, não apenas em São Paulo, mas em todo o país.

Através da literatura o escritor buscou representar o processo formador da identidade paulista, ressaltando o aspecto da imigração italiana como fator determinante para o surgimento dos mamalucos. Entretanto, observamos que o fato de Alcântara não mencionar o negro como participante na formação do povo responsável pelo progresso do país não caracterizaria discriminação por parte do escritor, levando em conta que as teorias deterministas ainda causavam discussões e o fato da comunidade negra concentrar-se em maior número em localidades como o Rio de Janeiro e outras cidades do nordeste, Alcântara elege o proletariado urbano e seus desdobramentos sociais de inserção na comunidade. Ainda assim, a própria formação bandeirante é fruto de uma mistura de raças, fazendo cair por terra visões preconceituosas sobre a obra do escritor no que se refere ao negro.

Outra questão verificada que permeia a obra de Alcântara está relacionada às contradições evidenciadas em seu trabalho e fruto do próprio movimento modernista. Tendo como princípio norteador a negação da literatura passadista e a utilização de novas estéticas inspiradas nas vanguardas para a produção artística, o modernismo traz consigo certos desdobramentos. Além do fato já mencionado do escritor pertencer à aristocracia paulista e, simultaneamente, criticar o caráter provinciano e patriarcal da mesma sociedade frente às questões sociais do período, Alcântara também retrata a importância do espírito bandeirante como propulsor do desenvolvimento urbano de São Paulo.

Embora Alcântara Machado tenha deixado um número restrito de obras, verificamos que sua contística é o gênero mais frequentemente abordado pelos pesquisadores. Entretanto, o volume póstumo que reúne suas crônicas, *Cavaquinho e Saxofone* (1940), ainda

merece ser estudado com mais acuidade, devido à riqueza de assuntos que retrata e a forma estética moderna que o autor utiliza para representar as questões do momento.

Através da crítica leve e humorada realizada em suas crônicas, encontramos material diverso para análise de questões relacionadas à formação da identidade e da literatura nacionais, além do registro documental que Alcântara elabora como forma de retratar o período caracterizado pelas disposições sociais concernentes à inserção da comunidade italiana e seus desdobramentos no cenário paulista.

Além disso, observamos, através da elaboração do trabalho, que as pesquisas referentes à obra do intelectual restringem-se basicamente aos estudos dos contos, material em maior evidência, ficando as crônicas com um menor número de análises e o romance *Mana Maria* sendo abordado apenas em alguns estudos. Desta forma, verificamos a necessidade em analisar de maneira mais profunda as crônicas elaboradas por Alcântara, pois constituem rico material de estudo da memória, da formação da identidade paulista e do momento presente pelo qual o país e a cidade de São Paulo passavam rumo ao progresso.

## REFERÊNCIAS

- AIRES, Leopoldo. Antônio de Alcântara Machado. In: GRIECO, Agripino et. al. *Em Memória de Alcântara Machado*. São Paulo: Elvino Poci, 1936.
- ANDRADE, Mário de. O Túmulo na Neblina. In: GRIECO, Agripino et. al. *Em Memória de Alcântara Machado*. São Paulo: Elvino Poci, 1936.
- ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Poesia pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e Comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ATHAYDE, Tristão. Mais um. In: GRIECO, Agripino et. al. *Em Memória de Alcântara Machado*. São Paulo: Elvino Poci, 1936.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *Nota sobre Antônio de Alcântara Machado*. In: *Novelas Paulistas*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Garnier, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Antônio de Alcântara Machado: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Agir, 1961.
- BARUFFALDI, Vanda Bartalini. *Do narratário ao enunciatário: um percurso do texto ao hipertexto*. Disponível em: <WWW.fflch.usp.br/dl/VIIenapol/trabalhos/BARUFFALDI.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2011.
- BARROS, Diana. *Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos*. Cruzeiro Semiótico. Porto: Nobar, 1980.
- BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin*. Sociologia. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991. v. 5.
- BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. 16. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1969. v.5
- BRADBURY, Malcom; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Schwarcz, 1999.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial: crônica da belle époque paulistana*. São Paulo: SENAC, 2001.
- CAMPOS, Haroldo. Uma poética da radicalidade. In: *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.

- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CÂNDIDO, Antonio [et. al.] *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. *Brás, Bexiga e Barra Funda: uma topografia ítalo-paulistana*. Dissertação (Mestrado) - UNICAMP, 1989.
- CARELLI, Mário. *Carcamano e comendadores*. São Paulo: Ática, 1985.
- CENNI, Franco. *Italianos no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de São Paulo, 2003.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969 v. IV.
- \_\_\_\_\_. *A literatura no Brasil*. Era Modernista. São Paulo: Global, 2004. v. 5.
- DEAN, Warren. *A industrialização de São Paulo*. São Paulo: Difel, S.D.
- DIAS, Ângela Maria. *Cruéis paisagens*. Niterói: EDUFF, 2007.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- FIORIN, José Luis. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1989.
- \_\_\_\_\_. Paixões, afetos, emoções e sentimentos. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 5, n. 2, dez. 2007.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica das paixões: o ressentimento*. São Paulo: Alfa, 2007.
- GOMES, Renato Cordeiro. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. *Ipotesi: revista de estudos literários*, Juiz de Fora, v.3 n2, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GREIMAS, A. J. *Du sens II*. Paris: Seuil, 1983.
- GUASTINI, Mario. Antônio de Alcântara Machado. In: GRIECO, Agripino et. al. *Em Memória de Alcântara Machado*. São Paulo: Elvino Pocaí, 1936.
- HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- JAGUARIBE, Beatriz. *Fins de século: cidade e cultura no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- LARA, Cecília de. *De Pirandello à Piolim: Alcântara Machado e o teatro no Modernismo*. Rio de Janeiro, INACEM: 1987.

\_\_\_\_\_. Antônio de Alcântara Machado. Uma faceta do cronista: a crônica de espetáculos. In: Cândido, Antonio [et. al.] *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

MACHADO, Antônio de Alcântara. *Novelas paulistanas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1994.

\_\_\_\_\_. *Cavaquinho e saxofone*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

\_\_\_\_\_. *Em memória de Antônio de Alcântara Machado*. São Paulo: Elvino Pocai, 1936.

MACHADO, Luís de Toledo. *Antônio de Alcântara Machado e o Modernismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1973. v.6, O Modernismo

MELLO, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de. *Reflexões sobre o medo: um olhar semiótico*. In: III Congresso Internacional de Semiótica, 2007, Vitória – ES. Anais do III Congresso Internacional de Semiótica – Semiótica das Interações Sociais. Vitória: Org.: Maria Auxiliadora Corassa e Moema Martins Rebouças. (CD POINT), 2007. V.1. p 1-9.

\_\_\_\_\_. A vergonha. In: MARCHEZANI, Renata; CORTINA, Arnaldo (Org.). *A abordagem dos afetos na semiótica*. Araraquara: Editora UNESP, 2010. v.1, p.1-1.

MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica. In: CÂNDIDO, Antonio [et. al.] *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

MILLIET, Sergio. Antônio de Alcântara Machado. In: GRIECO, Agripino et. al. *Em Memória de Alcântara Machado*. São Paulo: Elvino Pocai, 1936.

MOISÉS, Massaud. Simbolismo In: *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1988.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Orpheu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 1992.

\_\_\_\_\_. O prelúdio republicano. In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3.

SIMON, Luis Carlos. *Duas ou três páginas despreziosas: a crônica, Rubem Braga e outros cronistas*. Londrina: EDUEL, 2011.

ZENI, Bruno Gonçalves. *Fachada, sinuca e afasia: Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi. São Paulo, ficção no século XX*. São Paulo: Serviço de Comunicação Social FFLCH/USP, 2008.

**ANEXOS**

## A SOCIEDADE

- Filha minha não casa com filho de carcamano!

A esposa do Conselheiro José Bonifácio de Matos e Arruda disse isso e foi brigar com o italiano das batatas. Teresa Rita misturou lágrimas com gemidos e entrou no seu quarto batendo a porta. O Conselheiro José Bonifácio limpou as unhas com o palito, suspirou e saiu de casa abotoando o fraque.

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

.....

O Lancia passou como quem não quer. Quase parando. A mão enluvada cumprimentou com o chapéu Borsalino. Uiiiiia - uiiiiia! Adriano Melli calcou o acelerador. Na primeira esquina fez a curva. Veio voltando. Passou de novo. Continuou. Mais duzentos metros. Outra curva. Sempre na mesma rua. Gostava dela. Era a Rua da Liberdade. Pouco antes do número 259-C já sabe: uiiiiia-uiiiiia!

- O que você está fazendo aí no terraço, menina.

- Então nem tomar um pouco de ar eu pôsso mais?

Lancia Lambda, vermelhinho, resplendente, pompeando na rua. Vestido do Camilo, verde, grudado à pele, serpejando no terraço.

- Entre já para dentro ou eu falo com seu pai quando ele chegar!

- Ah meu Deus, meu Deus, que vida, meu Deus!

Adriano Melli passou outras vezes ainda. Estranhou. Desapontou. Tocou para a Avenida Paulista.

Na orquestra o negro de casaco vermelho afastava o saxofone da beijorra para gritar:

*Dizem que Cristo nasceu em Belém...*

Porque os pais não a haviam acompanhado (abençoado furúnculo inflamou o pescoço do Conselheiro José Bonifácio) ela estava achando um sucó aquela vespéral do Paulistano. O namorado ainda mais.

Os pares dançarmos maxixavam colados. No meio do salão eram um bolo tremelicante. Dentro do círculo palerma de mamãs, moças feias e moços enjoados. A orquestra preta tonitroava. 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 negocio com o seu.

- Ah sim?

*Cristo nasceu na Bahia, 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!*

- Olhe aqui, Bonifácio: se esse carcamano vem pedir a mão de Teresa para o filho, você aponte o olho da rua para ele, compreendeu?

- Já sei, mulher, já sei.

Mas era cousa muito diversa.

O Cav. Uff. Salvatore Melli alinhou algarismos torcendo a bigodeira. Falou como homem de negócios que enxerga longe. Demonstrou cabalmente as vantagens econômicas de sua proposta.

- O doutor...

- Eu não sou doutor, Senhor Melli.

- *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. *lo resto* à sua disposição. *Ma* pense bem!

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. Armavam os trinta alqueires e vendiam logo grande parte para os operários da fábrica. Lucro certo, mais que

certo, garantidíssimo.

- É. Eu já pensei nisso. Mas sem capital e senhor compreende é impossível...

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

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

- *Dopo* o doutor me dá a resposta. *Io* só digo isto: pense bem.

O capital levantou-se. Deu dois passos. Parou. Meio embaraçado. Apontou para um quadro.

- Bonita pintura.

Pensou que fosse obra de italiano. Mas era de francês.

- *Francese?* Não é feio *non*. Serve.

Embatucou. Tinha qualquer cousa. Tirou o charuto da boca, ficou olhando para a ponta acesa. Deu um balanço no corpo. Decidiu-se.

- *La dimenticando* de dizer. O meu filho fará o gerente da sociedade... Sob a minha direção, *si capisce*.

- Sei, sei... O seu filho?

- *Si*. O Adriano. O doutor... *mi pare... mi pare* que conhece ele?

O silêncio do Conselheiro desviou os olhos do *Cav. Uff.* na direção da porta.

- Repito *un'altra* vez: O doutor pense bem.

O Isotta Fraschini esperava-o todo iluminado.

- E então? O que devo responder ao homem?

- Faça como entender, Bonifácio...

- Eu acho que devo aceitar.

- Pois aceite.

E puxou o lençol. A outra proposta foi feita de fraque e veio seis meses depois.

O Conselheiro José Bonifácio

de Matos e Arruda

e

senhora

O Cav. Uff. Salvatore Melli

e

senhora

têm a honra de participar  
a V. Ex.a e Ex.ma família o  
contrato de casamento de sua  
filha Teresa Rita com o Sr.  
Adriano Melli.  
Rua da Liberdade, n.º 259-C.

têm a honra de participar  
a V. Ex.a e Ex.ma família o  
contrato de casamento de seu  
filho Adriano com a Senhorinha  
Teresa Rita de Matos Arruda.  
Rua da Barra Funda, n.º 427.

S. Paulo 19 de fevereiro de 1927.

No chá do 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.

#### LISSETTA

Quando Lisetta subiu no bonde (o condutor ajudou) viu logo o urso. Felpudo, felpudo. E amarelo. Tão engraçadinho.

Dona Mariana sentou-se, colocou a filha em pé diante dela.

Lisetta começou a namorar o bicho. Pôs o pirulito de abacaxi na boca. Pôs 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.

- Olha o ursinho que lindo, mamãe!

- *Stai zitta!*

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 pirulito perdeu definitivamente toda a importância.

Agora são as pernas que sobem e descem, cumprimentam, se cruzam, batem umas nas outras.

- As patas também mexem, mamãe. Olha lá!

- *Stai ferma!*

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

- Deixa pegar um pouquinho, um pouquinho só nele, deixa?

- Ah!

- *Scusi*, senhora. Desculpe por favor. A senhora sabe, essas crianças são muito levadas. *Scusi*. Desculpe.

A mãe da menina rica não respondeu. Ajeitou o chapeuzinho da filha, sorriu para o bicho, fez uma carícia na cabeça dele, abriu a bolsa e olhou o espelho.

Dona Mariana, escarlate de vergonha, murmurou no ouvido da filha:

- *In casa me lo pagherai!*

E pespegou por conta um beliscão no bracinho magro. Um beliscão daqueles.

Lisetta então perdeu toda a compostura de uma vez. Chorou. Soluçou. Chorou. Soluçou. Falando sempre.

- Hã! Hã! Hã! Hã! Eu que...ro o ur...so! O ur...so! Ai, mamãe! Ai, mamãe! Eu que...ro o... o... o... Hã! Hã!

- *Stai ferina o ti amazzo, parola d'onore!*

- Um pou...qui...nho só! Hã! E... hã! E... hã! Um pou...qui...

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

Um escândalo. E logo no banco da frente. O bonde inteiro testemunhou o feio que Lisetta fez.

O urso recomeçou a mexer com a cabeça. Da esquerda para a direita, para cima e para baixo.

- *Non piangere più adesso!*

Impossível.

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. Para Lisetta ver. E Lisetta viu.

Dem-dem! O bonde deu um solavanco, sacudiu os passageiros, deslizou, rolou, seguiu. Dem-dem!

- Olha à direita!

Lisetta como compensação quis sentar-se no banco. Dona Mariana (havia pago uma passagem só) opôs-se com energia e outro beliscão.

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

Logo na porta um safanão. Depois um tabefe, Outro no corredor. Intervalo de dois minutos. Foi então a vez das chineladas. Para remate. Que não acabava mais.

O resto da gurizada (narizes escorrendo, pernas arranhadas, suspensórios de barbante) reunido na sala de jantar sapeava de longe.

Mas o Ugo chegou da oficina.

- Você assim machuca a menina, mamãe! Cotadinha dela!

Também Lisetta já não agüentava mais.

- Toma pra você. Mas não escache.

Lisetta deu um pulo de contente. Pequerrucho. Pequerrucho e de lata. Do tamanho de um passarinho. Mas urso.

Os irmãos chegaram-se para admirar. O Pasqualino quis logo pegar no bichinho. Quis mesmo tomá-lo à força. Lisetta berrou como uma desesperada:

- Ele é meu! O Ugo me deu!

Correu para o quarto. Fechou-se por dentro.

## OBRAS DO AUTOR

- PATHE' BABY (Impressões de viagem) 1926.  
 BRAZ, BEXIGA e BARRA FUNDA (contos) 1927.  
 LARANJA DA CHINA (contos) 1928.  
 COMEMORAÇÃO DE BRASÍLIO MACHADO (dis-  
 curso na Faculdade de Direito de São Paulo)  
 1929.  
 ANCHIETA NA CAPTANIA DE S. VICENTE (me-  
 mória premiada pela Sociedade Capistrano de  
 Abreu) 1929.  
 CARTAS, INFORMAÇÕES, FRAGMENTOS HISTÓ-  
 RICOS E SERMÕES DE ANCHIETA (publi-  
 cação da Academia Brasileira de Letras) 1933.  
 MANA MARIA (romance) 1936.

ANTÔNIO DE ALCÂNTARA MACHADO

# CAVAQUINHO E SAXOFONE

(SOLOS)

1926 - 1935

1940

*Livraria* JOSÉ OLYMPIO *Editora*  
 RUA DO OUVIDOR, 110 — RIO DE JANEIRO

## 1

## O CENTRO DA CIDADE DE S. PAULO

O centro da capital paulista tem a forma de um triângulo mais ou menos retângulo, cujos três lados são: a rua Direita, a rua 15 de Novembro e a rua S. Bento. A mais bonita é a rua 15 de Novembro onde existe o Cinema Triângulo que funciona durante o dia e se acham instalados em prédios cotubas os grandes bancos. De tarde ficam muitos italianos nas calçadas impedindo o triângulo, o que é um desafôro porque a gente quer passar e não pode. Ouvi dizer que a italiana se reúne ali para vigiar o dinheiro que possui na Banca Francese ed Italiana per l'America del Sud e eu acredito que seja verdade.

A praça António Prado fica no fim da rua 15. Antigamente se chamava largo do Rosário. Tinha a confeitaria Casatelões onde a gente comia quatro empadinhas de camarão muito gostosas e só pagava duas porque a gente não era trouxa. Hoje existe a Brasserie Paulista onde as famílias não podem ir à tarde porque é mal frequentada. Há também o *Correio Paulistano* que é um jornal muito velho e que clo-

No caso nenhum dêses escrupulos poderia salvar-nos. E' que o próprio Antônio revelou a intensão de fazer o que estamos fazendo: entre os livros que annunciou em *Laranja da China* figuram *Estingue* (artigos) e *Cavaquinho* (solos). Digase de passagem que *Saxofone* e *Cavaquinho* se intitularam sucessivamente os rodapés do *Jornal do Comércio* de S. Paulo, em que vieram a público muitas das produções ora colecionadas. Temos, de outra parte, certeza absoluta de que êle aprovaria, se pudéssemos ouvi-lo, a escolha daqueles a quem confiámos a tarefa. Ligavam-no a Sérgio Millet e Motta Filho as mais estreitas afinidades espirituais; e ambos occuparam lugar privilegiado em seu grande e formoso coração. Obra desta natureza, formada pelo reajustamento, mais ou menos arbitrário, de *membra disjecta*, seria absurdo esperar coesão e equilibrio. Há duas cousas, entretanto, que lhe dão unidade e coerência: o estilo personalíssimo do autor e a coragem de dizer sem rodeios o que pensava com honestidade.

I — 1940.

A. M.

## CAVAQUINHO

### I

## Notícias de S. Paulo

gia certas pessoas só durante quatro anos e o "Estado de S. Paulo" que aos domingos dá trinta e duas páginas e até mais com bonitos anúncios de automóveis e cinemas mostrando bem o progresso de S. Paulo.

Depois vem a rua S. Bento. Esta rua é bastante simpática, asfaltada, com o prédio do Crespi que tem nove andares. O que hoje não é nada porque há no centro da cidade e fóra dele mesmo construções que têm dez, doze e quinze andares, de forma que S. Paulo continuando assim é capaz de bater a própria Nova York.

A S. Bento começa na estátua de José Bonifácio e acaba no relógio de S. Bento. No largo desse relógio fica todas as tardes uma porção de criadas que é mesmo uma vergonha. Tem também muitos automóveis de luxo, mas os *chauffeurs* são uns águias e a polícia nem se incomoda.

A rua S. Bento pega de um lado a praça do Patriarca onde existe no meio uma coluna que é mesmo uma indecência. A maior atração dessa praça são os grilos a cavalo. Para gente o dia inteiro só para ver a pôse engraçada deles.

Olhando meio de lado para o viaduto do Chá encontra-se o prédio da Casa Mappin Stores. Em frente dele há sempre almofadinhas de várias idades que tomam sol horas a fio só para dizerem piadas às moças que passam desacompanhadas. São os elegantes da cidade na maioria tão cretinos que até a gente fica com pena deles.

Por último vem a rua direita completamente torta. É a mais chique da cidade. Nela as meninas que querem casar e as mulheres que querem outra coisa se exibem principalmente aos sábados. Então os mogos ficam parados à beira das calçadas e elas vão da Casa Mappin à Casa Lebre e depois

voltam. Isso a tarde inteira sem parar. Parece que em Paris também é assim e é por isso que a polícia não leva os tais e as tais direitinho para o xadrez. Mas que mereciam, mereciam mesmo.

Na rua Direita é que está a Casa Alemã. No último andar deste estabelecimento comercial é que está o salão de chá que desbancou o da Casa Mappin. É muito limpo, mas o pessoal que vai lá só quer saber de se mostrar e namorar. Uma espécie de curso da Avenida Paulista parado e fechado com direito a comidas e bebidas. Pelo menos tem o mesmo fim.

Ainda nessa rua Direita ficam reunidas em grupo as pessoas que falam mal da vida alheia. São ruitas e quasi todas de bonita posição. Tudo que dizem é inventado mas não faz mal porque dá prazer e faz efeito. Para esses sujeitos todas as mulheres de S. Paulo enganam os maridos quasi sempre com eles mesmos sujeitos. E aí é que está o gozo. Parece que todo paulista já nasce com esse costume feito de inventar e contar escândalos da sociedade. É só para isso que existem o Automóvel Clube, a porta do *Jornal do Comércio*, os salões de barbeiro, o refúgio da praça do Patriarca e outros lugares.

Fora do Triângulo há ainda ruas e praças importantes como a rua Libero Badaró que já foi muito pândega, mas agora tomou juízo e se alargou; a praça da Sé com uma central que se acabar será a primeira da America do Sul de tão alta e larga, uma espécie de garage ao ar livre e vários pausinhos pintados de branco e vermelho para o carioca pensar que S. Paulo é uma cidade de formidável movimento e morrer de inveja; o largo de S. Francisco em que fica a Faculdade de Direito de onde saíram a Abolição e a Repú-

blica e hoje saem funcionários públicos; o largo do Palácio, lugar muito histórico porque foi nele que o padre Anchieta fundou a cidade, sem prever o monumento da fundação, porque se previu não fundava nada; a avenida São João muito querida dos vendedores ambulantes e dos senhores membros da Câmara Municipal; a rua da Boa Vista que de repente pára porque o viaduto não há meio de sair mas é muito necessário, pois encurtará a distância que separa o hotel d'Oeste, onde se hospedam os directórios do interior, do palácio do Exmo. Governó, e assim por diante.

Eu embirro solenemente com o centro da minha cidade natal. Por isso, se fósse a polícia, mandava fechar o Triângulo e prendia toda a gente que vive nele, menos o vassoureiro que apregoa em francês, o velhinho das castanhas secas, o Bródo, o cego da travessa do Grande Hotel e uma pessoa que eu não digo, porque essas são criaturas innocentes que não têm culpa do progresso de S. Paulo e dos seus foros de cultura e civilização.

1929.

## 2

## NOTURNO DE SÃO PAULO

## 1. — EXÓRDIO

Do largo do Paisandú a vista da gente descendo à toda a avenida São João até à praça do Correio toma impulso para subir os vinte e tantos andares do casarão Martinelli. Aí pelas nove e meia da noite os automóveis correm para pegar a segunda sessão dos cinemas e é bonito ver as luzes indo e vindo pertinho do asfalto enquanto outras fogem trepando pelos prédios e são anúncios de sapatos, gramofones, vermífugos, terrenos a prestações, dentifícios, tantas cousas precizadas pelo povo. Parece que as luzes estouram, se esborracham no fundo escuro. Tudo fica enorme e se prolonga na noite. E a gente tem vontade de subir também.

## 2. — ARRANHHA-CÉU

Então é bom fazer meia volta e rumar para a rua Ipiranga n.º não-me-lembro (é o pái-de-todos da rua). Por-

que <sup>no</sup> terraço que remata dez ou doze ou quinze andares é uma gostosura de panorama urbano cercando por todos os lados. A gente tem a cidade à sua disposição, se sente maior, domina. Depois está mesmo no diapásão do que vê. Não é bem orgulho. É uma espécie de plenitude, uma satisfação íntima e imensa de estar ali, de ter dado ao menos sua colaboração de presença, a tendência agradável de se incorporar ao bem feito, êsse contentamento tão grande da cousa exterior que dá até o contentamento de si mesmo. A gente se reconcilia com a gente. Ganha a generosidade universal dos fortes e toma ares protetores. Quasi que se entende a mão lá de cima para ajudar as casinhas de cinco metros a subir mais uns andares. Ficase com pena da mesquinhez delas.

### 3. — CASARÃO

De noite o casario tira a sua desforra. Sol de fora a cidade se entrega aos homens e só há olhos para o espetáculo das ruas. Ou então do edifício enorme só interessa aquela sala e naquela sala o indivíduo que vai concordar ou discordar. Todos os passos têm um objetivo preciso, pessoal e egoístico. Atrás do materialmente útil os homens ocupam os sentidos, a atenção inteligente: não há minuto para o gôzo desinteressado, para a diversão pura e indiferente. Perde-se a noção de conjunto. As cousas vão se decompondo, vão se decompondo, só fica o imprescindível e imediato.

Agora no terraço do arranha-céu a gente não tem destino. Não existe a preocupação de estar inteiro aqui ou ali. Nada nos espera com hora marcada e assunto prefixado. Nem chamados nem necessidades nem deveres. A gente se

esvazia, fica pairando. Não escolhe mas aceita tudo. E se abstrai, se desintegra, se suprime. Dedica ao panorama tódica a sua força de comunicação. Fica humilde, fica pequeno, some no amor grande da cidade que se oferece, é mulher.

### 4. — TRIÂNGULO

Primeiro, bem juntinho, é o centro apagando e acendendo anúncios que nem vagalumes. São vermelhos, são verdes. Não são vermelhos nem verdes: são azues. Vão pulando de prédio em prédio, de andar em andar, desaparecem, voltam, se mexem, descem, sobem, agonizam, piscam, piscam, vão perguntando, respondendo, garantindo, a gente segue o jôgo deles divertido. Acima dos cubos de cimento armado um clarão de incêndio sobe (a gente calcula fechando um olho) uns três dedos no céu bonito de junho.

O farol da Light gira desinteressadamente voltado para o alto. O prédio muito acêso e muito largo fura a uniformidade magriça dos outros. Do lado de lá do Anhangabaú é uma aglomeração. As vezes parece recortada com ameias bem medidinhas. Mas de repente despenca até um telhado velho, pontudo, escuro, feio de se ver. Não faz mal. É uma insignificância no grupo monumental armado sôbre a colina. É verdade: onde estão os *psamos alucinados das tôrres de São Bento?* Hoje são comoções tímidas, envergonhadas, ex-pasmos. O manguarí Martinelli se livra dos últimos andaimés. Nele formam uma rodilha. No esqueleto ótimo da futura sede do Automóvel Clube uma saia.

## 5. — BAIRROS

Porém isso é bobagem. Melhor é espionar pulando o Triângulo o taboleiro vasto do Braz e da Moóca. Lá as luzes superpostas indicam fábricas e a noite caiu mais preta e profunda. Longe, onde é a fronteira nordeste da cidade, as lâmpadas mais altas vão minguando, se distanciando umas das outras até morrerem na escuridão cerrada: Penha de França.

Na direção da Cantareira primeiro é a torre da estação da Luz (vinte e duas horas e trinta e cinco minutos), depois a rua Voluntários da Pátria se espichando e subindo com a Penitenciária à sua extrema direita resplendendo.

A vista da gente de bairro em bairro vai fazendo a volta da cidade. O ventinho frio, insinuante, persistente machuca o rosto. Nos Campos Elíseos há explosões de árvores entre os telhados, em Santa Cecília as casas se afastam respeitosamente para as ruas passarem à vontade, Higienópolis se enche de sombras. Do Piques até a Avenida é um despropósito de prédios se adovelando. No Piques são prédios mesmo. Na Avenida são palacetes. E aí estão os anúncios de novo: CHEVROLET, LANÇA-PERFUME PI-ERROT, CRUZWALDINA, SABONETE GESSY. Esverdeando, azulando e avermelhando, sobretudo avermelhando de alto a baixo a arquitetura embaralhada.

## 6. — LACUNA

Reparando bem falta alguma coisa. Há dureza de mais. Tudo sólido, fincado, parado, esperando. Tudo vertical. A

edificação desmancha a linha ondeda das colinas. E tudo junto. Falta alguma coisa que separe, desmanche a imobilidade majestosa dos casarões compridos. Falta água. É um rio que falta, rio largo, rio cheio de pontes, rio cheio de curvas, e cais, ostensivo e inevitável, que corte o miolo da cidade sem dó. Porque o Tietê é só histórico: não tem nada urbanístico. Foge do centro, passa de largo, sem nenhuma função decorativa.

O farol da Light encontra agora resistência na nevoazinha que vai se ajuntando. E uma tristeza chega sem proveniência declarada. A solidão é grande no terrago do arranha-céu. A gente tem vontade de tecar, de sentir de perto a cidade. Afundar nela. Assim do alto há o cansaço que o cenário dá. Vamos ver se é realidade mesmo.

## 7. — REALIDADE

Os automóveis que pegaram a última sessão dos cinemas chispam de volta pela avenida São João com famílias encapotadas. Passam húngaras de dentes de ouro. Do fundo dos cafés gramofones garantem que seu Julinho vai porque o mineiro não conhece a malandragem. O ministro da Agricultura aprecia do Marmon fechado o progresso de São Paulo. Jornalistas de bengala comentam a ruína do país. Na praça do Correio a gente tem por prego módio a arte de amar, a arte de enriquecer, a arte de cozinhar e Miss Brasil mostra o queixinho pontudo nas capas de tôdas as revistas.

Rua Líbero Badaró. Espia só o Martinelli. Dá tontura. Há um cheiro de linguiça fria na calçada do bar ale-

vão jogar no Clube Commercial, o único clube do mundo que bota anúncio nos jornais. Nas esqui-nas tem sempre um sujeito parado e a gente fareja um con-quistador. A italiana que já foi soprano famanada cata pontas de cigarro. Quem está ali examinando as vitrinas da Casa São Nicolau é o doutor Ladeira, membro da Academia Matogrossense de Letras, que acaba de deixar nas redações o seu cartão de visita.

### 8. — PERORACÃO

E' melhor ficar um instante aquí pela praça do Pa-triarca, ponto de ônibus e de encontros inesperados, atentan-do na grandeza da cidade. Assim, bestamente. Dizendo de vez em quanto um final de discurso brasileiro: sim, São Paulo existe, cresce, afirma-se em realizações magníficas, honra e engrandece o trabalho nacional. Ou então: nesta oficina de labor tudo se conjuga para o objetivo supremo que é o prestígio sempre maior do Brasil no concêrto das nações civilizadas. Ou ainda: do alto destes edificios, que poderiam desafiar a imaginação dos ciclopes, o patriota sa-berá encerrar com radiosa confiança os problemas da nacio-nalidade porque aquí o espírito dos bandeirantes, transmi-tido piedosamente de geração a geração através dos séculos, caminha ovante colhendo cada dia novos louros na luta ben-dita pelo progresso e pela cultura.

Tenho dito. Cião, como se diz no Belémzinho. O frio está danado. Depois aí vem a neblina. Daquí a pouco in-vade o Anhangabaú para os sócios do Automóvel Clube pen-sarem que estão em Londres.

1929.

3

### RUAS DE SÃO PAULO ANTIGO

Num poema que por sinal nada tem de extraordinário o sereno Mário Pederneiros considera a rua "o melhor livro de filosofia":

Na sua vida que palpita e atua,  
Há todo um método de ensinamento,  
Desde o que prega risos e alegria,  
Ao que doutrina mágoa e sofrimento.

Mas, isso não é ver a rua e sim o transeunte. O "ele-mento humano", como diria um poeta meu conhecido. On-de quer que se encontre o homem (casa, bonde, mato, ca-deia) encontra a gente, querendo, lições de fisiologiaã. Nada inferiores às que a rua dá. E quanto a esta, até quem sabe há mais pretêxto para digressões filosóficas nas placas do que nas calçadas. A verdade é que a rua só se revela ver-dadeiramente quando vazia. À noite é que ela deve ser vista. Então se desnuda e livre do bulício humano se mos-tra inteira. Tal como ela é e não (o que acontece de dia),

tal como a fazem e sujam os homens, a desfiguraram os homens. No silêncio noturno, a gente ouve a fala das ruas. Ora, direis. Não, não perdi o senso. Nem é preciso amar para entendê-las. Nada disso. Basta ter ouvido capaz de ouvir a voz surda das cousas.

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 têm importância a vitrina das de comércio, o número das de moradia. De noite, sim. Não há perigo de esbarros, de atropelamentos. A vista se alonga desembaraçada. E' possível parar, erguer a cabeça, embasbacar, cisnar, examinar, não há respeito humano. E' a rua: postes, árvores, jardins, fachadas. Os homens dormem: a rua vela. O próprio transeunte na sua solidão ganha outro relêvo, uma certeza maior de sua realidade. Ouve os próprios passos, vê a sua sombra. Está só como surpreendeu a rua: pode ser ele mesmo. Para que máscara?

De noite, bem tarde, é uma ventura fazer a pé o caminho de casa. As ruas ajudam: "Pode passar, trânsito livre". Ninguém. O cheiro dos jardins é mais forte, a feitura das casas mais branda, as calçadas mais largas, as esquinas mais misteriosas. A imaginação tem campo livre. Os homens são prisioneiros das casas, tranca na porta, cadeado no portão. Está reintegrada a rua na posse de si mesma, no gozo de sua liberdade. Sossegada. Deserta a rua, vive o cenário. E o cidadão que se recolhe tem a noção bem nítida do quasi tudo que na sua vida representa a sua casa. E' o asilo, por suposição, inviolável. A pátria, a cidade, a rua são bens comuns. Só a casa é um bem exclusivo, a posse sem mescla que o amor exige. Dobrada a última esquina, o

passo se acelerara. Então, a rua já é hostil. E se afirma em toda a sua plenitude essa delícia que é chegar.

\* \* \*

As ruas de São Paulo não envelhecem. Não têm 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 Burtantã, a Penitenciária, o Parque da Água Branca. Inútilmente procurarão entrar em contacto com o passado numa dessas ruas mais que centenárias, estreitas, frias, cheirando a mfo, como possui toda cidade europeia que se preza. Aquí, as casas vivem menos do que os homens. E se afastam para alargar as ruas. Nem há nada acabado, definitivo. Porque, se o homem é rico, a coletividade é pobre. De maneira que as reformas se fazem aos pedacinhos. Transformar uma rua em avenida não é obra para uma só geração.

As placas também não duram. Os nomes tradicionais vão sendo aos poucos abolidos pela política. E até em seguida às vezes alterados consoante os azares dela. Ainda há menos de três anos houve uma derrubada de placas. Outras virão. Não tenham dúvida. Não havendo dinheiro para construir estátuas, a ânsia de homenagear se desafoga reba-tizando as ruas. Custa pouco e agrada também.

Por tudo isso as ruas de S. Paulo não têm fisionomia definida e atestam nas placas uma confusão de valores inacreditável. O largo do Colégio passou para largo do Palácio e agora é praça com outro nome. Entretanto, José de Anchieta espera numa ruazinha secundária que lhe permitia entrar no largo que é dele e do seu colégio. Da colina da

133 fundação foram expulsos todos os outros fundadores. E alguns deles não encontraram rua por mais longínqua e desimportante que os quisesse. E' São Paulo esquecendo Piratininga.

\* \* \*

Na cidade distanciada de sua história mesmo recente quasi nada fala à lembrança da gente. Não há evocá-la se não através da imaginação. Inútil querer com o cenário de hoje reconstituir uma cena de ontem. Ainda para os menores de trinta anos a cousa é impossível. Para rever é preciso fechar os olhos.

De forma que se deve agradecer a Paulo Cursino de Moura, autor de *São Paulo de outrora*, a evocação que faz das ruas da cidade que Nóbrega fundou na bôca do sertão. Porque fixa no livro vários aspectos de um passado, êsse sim bem passado, irreconhecível no presente. Com certeza bem maior seria o mérito já grande das evocações se o autor não tivesse dado a elas a forma de crônicas ligeiras, em que a história, forçosa e constantemente, tem de ceder lugar à literatura. Quero dizer que Paulo Cursino de Moura desistiu de fazer a obra de erudição de que seria capaz para amenizar em tom literário as suas pesquisas conquistando maior número de leitores. Podendo fazer obra de historiador, preferiu fazer de cronista. O que se explica pelo fato de haver êle iniciado as suas evocações num jornal vitimado pela revolução de 30. Escritos de jornal assumiram naturalmente a forma de crônicas procurando interessar o grande público. Assim, se a obra perdeu em solidez sóbria, ganhou em comunicabilidade popular. Deixou de ser de consulta de poucos, para ser de leitura de muitos. A êsses muitos in-

forma sôbre a história de várias ruas, o significado de várias placas. Utilidade incontestável.

\* \* \*

Apoiado em José Jacinto Ribeiro, A. E. Martins, Afonso de Freitas e outros, cujas informações completa, Paulo Cursino de Moura faz um passeio, passeio de saudade (saudade do que não se conheceu, que também existe e é forte), pelas ruas, travessas e largos da capital paulista. Aqui foi isto, alí foi aquilo, em lugar desta casa havia uma igreja, no centro daquele largo existia um chafariz. Pela mão do autor, a gente parte do largo do Colégio, alcança o da Sé (hoje ridiculamente batizado de praça) e dá uma volta pelo centro atravessando lugares com certeza feios, mas pitorescos: rua do São Gonçalo, bêco do Mosquito, rua da Esperança, largo do Pelourinho, bêco Sujo, rua da Freira, rua da Cruz Preta, rua do Jôgo da Bola, rua do Cotovêlo, bêco da Cachaga, rua do Rosário, bêco do Inferno, ladeira do Acú, bêco dos Barbas, rua Nova de São José, bêco da Lapa. E vai reconstruindo na imaginação a igreja do Colégio, a Casa da Ópera, a igreja de São Pedro, a Sé, o convento de Santa Teresa, a igreja da Misericórdia, a igreja do Rosário, a ponte do Acú, o teatro São José, a ponte do Lorena. E vai recordando nomes ilustres. E trava conhecimento com várias personagens de vária importância: Tomaz Rabada, o preto Tebas, dona Ana Machado, o ourives Ponciano, o sacristão João Cabeça, o devoto João Nha Mãe, o empreiteiro de obras Antônio Bernardo Quartim, seu Manuel José da Ponte. E se diverte na Ilha dos Amores, vê passar a precíssima de São Jorge, assiste a um entêrro de escravo na igreja do Rosário,

vibra com o dramalhão *Tomada da Bastilha* no São José, ouve os gemidos do negro surrado no largo do Pelourinho ou na chácara do Quebra-Bunda (do dito negro), saúda a atividade abolicionista dos "caifazes" de Antônio Bento, espie o leão de cativos no largo da Memória, grita de entusiasmo progressista na inauguração do viaduto do Chá, torce numa tourrada no largo dos Curros, e assim por diante.

Todo adulto deseja de vez em quando a volúpia de ser criança. Mas há outra também forte que é a de viver no passado. Só uns instantes, sem outras ligações com êle a não ser a da curiosidade. O livro de Paulo Cursino de Moura proporciona essa volúpia. A gente mergulha no antiquamente e volta à tona satisfeito. Se não pelo que viu, ao menos pelo que volta a ver. O presente é sempre melhor. Viver é bom.

\* \* \*

Dando vida às evocações do livro, há várias fotografias curiosas, a reprodução de uma planta da cidade levantada em 1810 e grande número de desenhos em regra ótimos. Não se compreende a razão que levou os editores a occultarem o nome do desenhista. Egoísmo mercantil? Com certeza. Em todo o caso, injustiça clamorosa. Porque se trata de um artista de mérito incontestável, de uma finura e precisão de traço notáveis, evocador magnífico de São Paulo antigo. A Companhia Melhoramentos, que tem o péssimo costume de não datar as suas edições, leva agora a sua preocupação de mistério ao ponto de deixar na sombra o ilustrador de *São Paulo de outrora*. Esperemos que na segunda edição figure o nome do artista.

Porque uma segunda edição é fatal. Paulo Cursino de Moura, que declara se ter metido com o seu livro numa "bêco sem saída", deu de fato uma oportunidade para os paulistas nos cevarem o seu amor à cidade. E' obra de afeto. E hoje mais do que nunca anda São Paulo com fome de carinho.

De maneira que uma segunda edição não tardará. E nela o autor poderia também corrigir um ou outro equívoco da primeira. Assim, por exemplo, a afirmação de que o colégio jesuíta de São Paulo foi o "terceiro erecto no Brasil colonial", quando sabidamente foi o primeiro, "o primeiro colégio de catecúmenos que houve no Brasil", como diz Anchieta. Assim, a confusão entre o padre e senador João José Vieira Ramalho (que em Mogi-Mirim serviu o Imperador quando da revolução de 42), e o barão e juriscônulto Ramalho, que não residiu na rua do Carmo mas na da Consolação, numa casa que ainda existe assinalada por uma placa. Assim (coisa de muito menos importância ou mesmo de nenhuma, mas que sempre convém retificar tratando-se de um livro em que tudo é evocado, nada inventado), a suposição de que Vítor Nothmann era cidadão suíço, quando nasceu êle em Breslau. Com êsses, há outros enganos de pequena monta, que será facilimo a Paulo Cursino de Moura corrigir.

\* \* \*

Eu recomendo *São Paulo de outrora* como um complemento de álbuns de retratos antigos que em tôdas as casas existe mais ou menos visível. Convém preñar a imagem dos que morreram com a dos lugares em que penaram.

## 4

## PAULISTANA

Nós ainda penamos num meio muito estreito e muito tardo. Onde todos se conhecem e se temem. Ambiente provinciano que julga ousadia a verdade e irreverência a franqueza. A gente que nele se acotovela é cheia de suscetibilidades. O respeito humano a faz hipócrita e desconfiada. Porque a vida de cada um não tem segredos para os demais. Não há gesto que não seja visto por toda a cidade. Nem palavra que não seja ouvida.

Terra das notícias de aniversário, dos cumprimentos públicos de pêsames, da relação das pessoas que visitaram o enfermo. Terra de falatórios e de intriguinhas. Toda a gente sabe no mesmo dia que o coronel Belisário Silva comprou uma Chrysler fechada. E que o filho do sr. Alcebíades Pato ficou noivo em Antuérpia da sobrinha do deputado Pantaleão Camargo.

Tudo isso porque esta é uma terra onde não acontece nada. Os sucessos de interesse geral não bastam para prender continuamente a atenção pública. Curiosidade intele-

ctual não existe. Política é de campanário. Não há outro meio de distração, portanto: é falar da vida alheia. Falar mal sobretudo. Ainda que seja inventando e mentindo.

O meio é assim tão restrito que Anchieta não contaria hoje novidades maiores do que aquelas que enviava para Portugal, nas suas quadrimensais. A terra cresceu. O espírito estacou.

\* \* \*

Por isso tudo seria impossível repetir entre nós o que fez H. L. Mencken nos Estados Unidos: uma antologia de asneiras. Literárias e não literárias. Populares como aristo-cráticas. Colhidas na imprensa e no parlamento, no texto das leis e na retórica das ruas. Autênticas. Assinadas. Dadas. Indestrutíveis.

Impossível. No Brasil mesmo, quanto mais em São Paulo. Provocaria uma grita dos diabos. A indignação ambiente acachaparia em dois tempos o colecionador desabusado. O meio reagiria melindrado em sua estupidez. A asneira se ergueria mais forte do que nunca. E a gente sabe a força que ela tem.

Como seria necessário, no entanto, um *Paulistana*. A feição inteligente de um povo não é mais interessante que a sua feição asnática. Tanto como aquela esta revela a sua mentalidade e a sua psicologia. E? também uma manifestação de sua inteligencia. De seu espírito, se quiserem. E? produto legítimo do modo de ser, de pensar, de agir dele. Dá uma idéia nítida, não só do vigor pensante das classes que comandam, como também principalmente do da imensa maioria anônima. Então a gente, comparando-a com a ou-

tra constituída pelo talento e pela cultura, tiraria a média exata e significativa.

O *Americana* de Mencken tem o imenso valor de uma pesquisa, de um inquérito psicológico e social. Eminentemente ilustrativo. Aquela mulherzinha de West Chester (Pensilvânia) que anuncia leite de vaca, acrescentando *unicamente para protestantes*, diz muito mais da índole norte-americana que mil romances de costumes e mil ensaios de psicologia. Nem se discute.

\* \* \*

O mesmo valor teria um *Paulistana*. Através dele tomaríamos o pulso dos sentimentos e do pensamento verdadeiros da gente turuna que fêz êste colosso e nele vive. Porque a realidade dêsse colosso não basta. Revela por assim dizer qualidades tão sômente de exteriorização: a porção de espírito que entrou na execução do prodígio permanece ignorado. Em parte ao menos. A ânsia de progredir materialmente é visível. Mas qual o juízo íntimo que o proprietário daquela fábrica faz da industria? E o que ainda é mais curioso: o que pensa êle dos homens e das cousas que o cercam, qual a medida de sua fôrça sentimental e emotiva, de sua humanidade e de sua virilidade, como se manifeste nele aquêle lastro poético e extraterreno que a gente traz sempre mais ou menos escondido dentro de si?

Está claro que a sondagem psíquica intellectual de um presidente de senado seria tão necessária quanto a de um porteiro de grupo escolar. Fazendo-as a gente teria a revelação de um sentir e de um pensar nunca suspeitados. E

perfeitamente genuínos. Realíssimos em sua ingenuidade. Verdadeiríssimos em sua crueza.

\* \* \*

E a tarefa seria das mais simples e fáceis. Quasi bastaria a leitura atenta e quotidiana dos jornais. Dos artigos de colaboração aos desabafos da secção livre, das notícias diversas aos anúncios da última página.

Eu tenho uma coleçãozinha arranjada dêsse modo, que não vendo por dinheiro nenhum dêste mundo. Mas como não sou egoísta e tenho portanto sempre gôsto em fazer o próximo participar de um prazer meu, por mínimo que seja, vou transcrever algumas dessas preciosidades do meu tesouro de tolices.

Para principiar aí vai o trecho principal de um necrológio pronunciado em 1925 pelo presidente de uma das nossas primeiras associações de classe. Referindo-se ao morto diz êle: *Um dos fundadores de nossa Sociedade, êle era um seu fiel e dedicado amigo. Não havia reunião em que não fôsse êle dos primeiros a chegar. Quantas vèzes as nossas reuniões coincidiam com dias chuvosos, de vento frio e violento, em horas tardias e nevocentas! Ninguém esperava que viessem os companheiros, entretanto, à hora marcada, surgia pelas escadarias deste prédio, com a roupa pingando e os pés molhados, a cabeça veneranda do incomparável companheiro!*

Não é estupendo? Eu acho.

Vejam agora esta maravilha a que Mencken daria certamente o título de *Dignidade*: "AO PÚBLICO EM GERAL. No dia 15 de Setembro de 1924, às 9,15 da manhã,

<sup>137</sup> encontrando-se, na praça Dr. João Mendes n. 6, lugar esse onde o Sr. Z. (Z. é o signatário da maravilha) trabalhava, sendo até aquela data vendedor do Café Assembléia. Encontrou um senhor que se chamava X. que é um dos proprietários, com muita exigência relativamente a uma pequena quantia em que se achava atrasado. O dito reclamante (e dito por êle atrasado), o Z. quis lhe pagar o dinheiro que tinha recebido da respectiva freguesia, não querendo o senhor X. recebê-la. Ficou por isso muito nervoso, pegando nos talões de recibo e jogando-os ao rosto de Z. Z. vendo que eram arremessados os talões na própria cara, faz ver ao comércio em geral que nada fica devendo aos ditos senhores, sob pena da lei. Eu que o fiz e que o escrevo, e por falta de tinta, no lugar onde me acho, pedi para um amigo, por muito favor, para me deixar reconhecer minha tão digna firma, sendo isto publicado no digníssimo Jornal do Comércio. Z."

Fantástico. E commun. Cousas assim a imprensa publica diáriamente. Mas ninguém dá por elas. E é pena. Merecem ser conhecidas. Imortalizadas até.

Outra delícia que eu intitulo Delicadeza: "RESTAURANTE TAL. Á pessoa que levou por engano uma capa e chapéu, na noite de 9, pede-se devolvê-los ao restaurante, PORQUANTO FOI VISTA."

Cultura não pode deixar de ser isto (dos debates de uma assembléia de representantes do povo em 1926): O SR. A. — *Estou ainda por ver um atleta, um boxeador que houvesse realizado um bem pela humanidade, que fôsse um pensador, tão bom como é esmurrador. Newton, dizem, era também bem magro e franzino, e foi Newton...* O SR. B. —

V. Exa. não conheceu Newton, para saber se foi ou não um atleta. O SR. A. — *Conheço, através das fotografias. Não acredito que o fizesses franzino nos retratos se êle fôsse do vigor físico de Dempsey*".

Para finalizar dois trechos de uma recente saudação a um dos chefes políticos do Estado. Ao primeiro deve ser dado o título de *Modéstia tropical*: "Quando recebi o honroso convite para compartilhar das homenagens que se tiram prestar ao preclaro chefe, longe estava de pensar que viesse, por instantes, quebrar a harmonia desta festa (não apoiados), com a minha palavra desajeitada à tribuna. Qual não é a minha surpresa, porém, quando tive de fazê-lo e sobre modo honrado representando o... distrito, como deputado que sou e, em nome dos diretores deste mesmo... distrito, uns presentes e outros ausentes por superlativo insuperável". Ao segundo o de *Politica tão simplesmente*: "Meus senhores: o inferno de ontem se penitencia, envergonhado, de se ter dito inimigo, inimigo daquele que tem a nazarena virtude de perdoar aos mal encaminhados."

Palavras que poderão servir ao estudioso de amanhã para um ensaio seguro sobre a evolução do caráter paulista.

\* \* \*

Está claro que a antologia não seria tão somente um apêndice de asneiras. Não. Procuraria também revelar os sentimentos e as tendências, a moral e a índole do homem e da época. Uma espécie de dicionário da alma paulista no século XX. Completo e fiel.

Nêle a significação de cada palavra viria através de exemplos. Maneira lógica e direta de explicá-la. A inter-

pretação viva do povo interessa tanto ou mais que a Livresca dos doutores.

Não basta saber por exemplo que a religião do paulista é o catolicismo. A gente só terá uma idéia bem exata dessa religião se souber que neste ano de 1926 a cadeia de Jaú guarda como num relicário Nosso Senhor Jesus Cristo (no mundo José Augusto Xavier, vulgo José da Serra) em carne e osso e mais o seu compadre o mártir S. Sebastião (no mundo Joaquim Antônio Bueno). E que aquela divindade e esta santidade vão responder a juri por haverem liquidado a porrete o espírito maligno que se apossara de um cunhado da última.

Aí é que está.

Enquanto não é possível a realização dessa obra de puro nacionalismo o melhor que a gente tem a 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 sessões dos nossos agrupamentos legislativos. E' edificante e gostosa. Informa e diverte. Sobretudo diverte. Dá um sabor inigualável ao café com leite matinal.

Depois é sair à rua. Para ver a dança dos Ford entre os arranha-céus. E completar assim a sua iniciação paulistana.

## 5

### NOTAS SOBRE A VISITA DO BOLOGNA F. C.

#### PROLEGÔMENOS

Alí no Salão Santa Gertrudes assim que se annunciou o embarque na Itália começou a discussão: de um lado os barbeiros, de outro os engraxates. Quer dizer: italianos contra ítalo-brasileiros. O compartimento dos engraxates fica na frente. De forma que a gente entrava, sentava na cadeira e ouvia a prosa rimada: A barbeirada está danada porque vai ser cada lavada! Os desocupados liam o jornal e comentavam os telegramas. Ou então apresentavam sugestões para a formação do combinado.

No fundo os barbeiros davam dois *goals* de lambuja. Faziam: Que é que estão pensando? Não são húngareses não, são olímpicos! De vez em quando a torcida brasileira fazia barulho na secção dos engraxates e um barbeiro pedia silêncio. Mas era mal sucedido. A meninada levantava a escôva gritando: Nós estamos na nossa terra! Aí o gerente

intervinha com a habitual autoridade: No futebol não há pátria! Havia sempre um freguês que concordava.

Conhecia-se a biografia de todos os jogadores que estavam em viagem. Quando surgia alguma dúvida um barbeiro abria a gaveta, tirava um jornal e punha logo as cousas nos seus devidos lugares. Os apostadores casavam o cobre nas mãos do gerente de honestidade inatacável.

### PRIMEIRO JÓGO

Na noite do jôgo contra os cariocas o povo enchia a rua Líbero Badaró do largo São Bento à avenida São João. Roupa cinzenta e gravata vermelha: italiano elegante. Mas havia também sem elegância. O rádio contava a luta com todos os detalhes. E os ouvintes aplaudiam e vaiavam sem parar. O único ponto bolonhês provocou algumas brigas porque nos olhares italianos brilhou um contentamento fascista. Porém, não tiveram importância. O desejo de ouvir não deixava tempo para mais nada. Depois o empate com a esperança de vitória forçou a tolerância.

O segundo ponto carioca foi saudado com palmas, gritos e toques de *klaxon*. Sucedeu um periodo angustioso em que o rádio anunciava a reação bolonhesa. Foi aí que se destacou da multidão um sujeito de palheta e bengala berrando que nem um danado. Pôs-se na frente de um grupo exaltado e passou a dirigir a torcida nacional. Quando o alto-falante descrevia com côres negras um avanço italiano êle fazia um sinal com a bengala e punha azar no ataque bolonhês, regendo o côro estupendo:

Ramona  
Tens lábios rubros de coral  
Ramona  
Tu és sutil e angelical.

Nem se discutia. O rádio noticiava logo: Shiavo chutava mas Joel defende brilhantemente. Ou senão: Constantino perde a bola para Hildegrado. Às vezes o jôgo mudava repentinamente de maneira que a um ataque italiano se seguia sem perda de um minuto outro carioca. Então o maestro suspendia o côro: Páral! Páral! Mas bastava Bancho pegar a bola para a cantoria principiar de novo:

Ramona  
Em meu castelo de cristal  
Ramona  
Serás rainha sem igual.

E foi assim até o fim do jôgo. O maestro já não tinha voz. Pulava ou maxixava só de puro entusiasmo.

### SEGUNDO JÓGO

Sobrava gente no Parque Antártica. Enquanto não principiava o jôgo a multidão se divertia com a escalada das árvores. Negro subia. Branco não escorregava. Tijolo custava cinco mil réis e cadeira vinte. O gordo entrou no meio do povo com uma tábua de dois metros, chegou no lugar dele com cinquenta centímetros. Talvez menos. Na geral arrancava-se gravata, arrancava-se colarinho, ficava-se à vontade. E choviam as piadas. Porque o sol era forte o ita-

140 liano desceu o chapéu sôbre os olhos. Gaetanhinho viu e gritou: Ei, italiano! Tã com médo do sol? Não qué olhá pro rival do Mussolini? O pessoal riã e cuspiã.

Assim que os jogadores do Bologna entraram em campo o arqueiro deu de medir a altura do *goal* e depois começou a andar de um lado para outro olhando a linha. Um sujeito perguntou alto: Está procurando uma nota de vinte mil réis? Outros repetiam a pergunta. Daí a pouco era um berreiro medonho: Está vendo se encontra dinheiro?

Aqueles três pontos logo de cara afrouxaram a torcida. Só no segundo tempo, quando os paulistas reagiram, foram tirando a diferença e conquistando a vitória é que a cousa pegou fogo de verdade. Bolonhês não podia nem piar. Aconselhavam logo: Mete a mão na cara dele, Feitigo! O juiz sofria: Seu fedido! A linha italiana atirava a bola por cima do "goal" paulista e o pessoal perguntava: Não foi *corner*, seu juiz? Afinal o combinado venceu bonito, os bondes se encheram, a gritaria seguiu pelas ruas. Quem ganhou? A resposta caçava: Vã perguntar pro Taquara!

Taquara era um velho magro e alto, treinador do Bologna, que de calças de golf dirigia o jôgo do seu quadro correndo ao longo do campo.

## DIALOGO E ATRAPALHAÇÃO

Na noite de domingo se encontraram o italiano e o mulato. Já eram dez horas passadas. O mulato provocou. Onde é que está a garganta de ontem? O italiano respondeu: Na esgrima vocês apanham que não é brincadeira! E o mulato: A gente não joga esgrima, joga facea. E o italiano:

O Bologna perdeu hoje mas o Spalla ganhou do Benedicto faz cinco anos! E o mulato: Vocês só servem para comer gente no gelo! E o italiano: Mas vocês não têm nenhum Ferrarin. E o mulato: Ele voou no aeroplano que Santos Dumont inventou!

Segunda-feira II *Piccolo* ficou numa atrapalhão danada, não podia negar a derrota, porém não queria dar o braço a torcer, então se saiu com esta, resumindo o jôgo:

Primo tempo: Bologna, 3 — Selezionato, 1

Secundo tempo: Bologna, 1 — Selezionato, 5

Assim como quem diz: Perdemos no segundo tempo mas ganhamos no primeiro. Empatê.

## TERCEIRO JOGO

Logo que começou se viu a superioridade do Corinthians. Os dianteiros de meio-metro passavam brincando entre os manguaris do Bologna e entravam no *goal* com bola e tudo. O recurso primeiro foi segurar a meninada pela camisa, machucar e derrubar. A geral comentava: O Bologna joga com o pé e com a mão. O que não impedia o domínio paulista cada vez maior. Mudaram então de tática. De tempos em tempos substituíam os jogadores. A geral comentava: São vinte e dois podem pôr todos no campo.

A gente que estava ali no sol desde meio-dia sentia sede. Havia uma torneira mas separada por uma cêca da gente que sentia sede. Um gurí vendia a garralã a duzentão e a meia a tostão. O freguês reclamava dizendo que só queria

meia. E o menino conscienciosamente esvaziava diante do freguês metade da garrafa no gramado, entregava e recebia o tostão.

Parecia uma só voz gritando: Mais um! Mais um! Mais um — mais um — mais um! Às vèzes variava: E' eopa! E' sopa! E' sopa-sopa-sopa! O médio bolonhês cabeça-de-fogo com cabelo arrepiado recebeu o apelido de Tico-Tico-Rei. Os chutes de Grané eram saudados com um: Aí, artilheiro! Todos reconheciam: Esse diabo não tem família! E a torcida corinthiana não perdoava: Tucuruntú! Já-já! Tucuruntú! Já-já! hurrah! hurrah! Corinthians!

Nos momentos de perigo gritinhos femininos provocavam risadas. Da Fábrica Matarazzo na avenida Água Branca vinha um cheiro de sebo que dava até dor de cabeça. Porque a contagem aumentava sempre a favor do Corinthians os torcedores do Bologna se retiravam muito vermelhos falando baixo. Mozeoglio meteu o pé em Rodrigues, Rodrigues caiu, outros intervieram, Rodrigues e Mozeoglio se estreitaram num bruto abraço porque a amizade que une a Itália ao Brasil não deve sofrer o mais leve arranhão.

Quando o juiz apitou para o jôgo acabar, o povo invadiu o campo e carregou os vencedores suados, enquanto a molecada no meio do gramado jogava futebol com palhetas furadas pelo entusiasmo. Então começou a ladinha do costume. Um puxava: O Bologna vai jogar na várzea! E o resto: Ora pró nobis! Outro puxava: O Bologna a Itália envergonha! E o resto: Ora pró nobis!

Português e importante, o sr. Oliveira declarou: O jôgo foi muito bem referido!

## 6

## RAPSDOS DO TIETÊ

Foi logo depois do barulho de 1924. Às duas da madrugada. Na rua Jesuino Pascóal. Dentro do cortiço o violão tocava *A morte de uma rosa*. Chorosamente. E a voz do mulato de palheta baritonizava:

Nesta bela Paulicéia

Que odisséia

Enquanto a gente dormitava

Reposava

Do canhão o troar se ouvia

Que guerra

Matar a quem talvez sonhava.

Estupendo. Sentada no degrau de cimento a negra de azul cogava o cangote. Estirados no chão os dois pretos de branco bebiam cachaca. Encostado no muro o mulato de palheta cantava a tragédia:

De homens um grupo estouvado

Intencionado

Com o governo revoltou

E atirou

Sobre o povo da cidade  
Que maldade  
Ferozmente ensanguentou.

Estupendo. O varredor da Prefeitura largou o vassourão. O guarda-noturno cuspiu três vêzes. O mulato de lheta pôs horror na voz:

Correm balas pelo ar  
Saques, roubos, sem respeito,  
Granadas que nos vêm matar  
Ou nos dilacerar o peito!

Estupendo. A assistência aplaudiu. O mulato de lheta engraxou a garganta. A negra de azul pediu com entusiasmo:

— Agora *O Crime de Cravinhos*, Saturnino!  
— *O Crime de Cravinhos* ou *A Rainha do café?*  
— E' a mesma cousa, meu négo!  
Música do *Perdão, Emília*. Letra de Carlos Cernichiari.

Para que serve a riqueza minha?  
Deus poderoso, tenha dó de mim!  
Pois me criastes do café rainha  
E agora désteme um sofrer sem fim!

Estupendo. Aí na rua Jesuíno Pascoal um mulato fazia a crônica verídica da cidade. De bôca aberta e violão em punho. A crônica verídica e rimada de S. Paulo em modinhas e lundús.

Quero justiça, Tribunal Divino!  
Se sou culpada dar-me a morte então!

Estupendo.

\* \* \*

Nessa madrugada eu tive a revelação da poesia popular de minha terra. Não a poesia hoje academizada do sertão. O lirismo enluarado dos Catulo da Paixão Cearense ou o humorismo engomado dos Jacob Passarinho. Mas a 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 engraxate. Versalhada pitoresca e espontânea que canta a história da cidade.

Mas que a cidade não conhece. Os trovadores da Pauleícia não se exibem nos palcos nem colaboram nos jornais. A produção deles não tem compositores que a musicquem, popularizando-a. Nada disso. Os menestrelis do Braz vivem ignorados. Rimam para um público reduzido de amadores. São vítimas do materialismo ambiente.

E no entanto são os únicos cronistas que a cidade possui. Os únicos. Chamam-se José Colaiacano, Adão Dal Bello, Luiz Maierano, Jorge da Silva (Marinho), Alberto Luiz Dias (Carusinho), Gomes de Almeida, Carlos Cernichiari. Outros conservam o anonimato. Outros adotam pseudônimos sugestivos como o diabo. Este por exemplo: João Miséria. E quasi todos são ítalo-brasileiros.

A crônica da vida política e social feita pela canção é e mtôda a parte satírica. O cançonetista de Montmartre é impiedoso e canalha: ridiculariza homens e cousas. E a revista é que consagra os ares e os estribilhos. Como acontece no Rio.

Em São Paulo os episódios da política e os escândalos da sociedade não interessam a arraiá miúda. A imaginação

do italianinho do Bexiga ou do mulato da Barra Funda só se deixa impressionar em regra pelos crimes e desastres sensacionais. Companhias de revistas não há. Nem uma para consólo. A canção paulista portanto é anódina e obscura. Do povo e para o povo. Nasce e morre nas ruas. Irápro-veitada e ignorada.

E é ingênua, humilde e fiel. Principalmente fiel. O trovador canta com absoluta verdade. Não perdoa o mínimo detalhe. E' 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.

E' comedido e grave. Até sentencioso. Na descrição de um crime tem sempre uma palavra de piedade para a vítima. E uma apóstrofe violenta para o criminoso.

Assim vai rimando a vida da cidade.

\* \* \*

*Horripel assassinato de José Colaiacolo* (Música do *Crime da Carioca*) é um exemplo dessa minúcia de detalhes e dessa preocupação de justiça. Começa no encontro do cadáver. E acaba no entêrro. De passagem aponta o xadrez para o assassino:

Em vinte quatro de abril

Houve grande revolução

Encontraram o Pedrinho morto

Sem saber qual é a razão.

Em seguida pinta o desespero da família.

Com luto no coração  
Por ver tirar das águas  
O corpo de seu irmão.

Chora a sorte do infeliz Pedrinho que morreu

Com 20 anos de idade  
Todo enfeitado de rosas.

Pede castigo para o criminoso:

Merece prisão p'ra sempre  
O assassino que o matou  
Pois não chegava a tortura?  
E ainda na água o jogou.

E termina com o espetáculo comovente do entêrro:

As cinco horas da tarde  
Ao ver passar o caixão  
O povo todo chorava  
Com luto no coração.

No grande acompanhamento  
Enorme povo se via  
Pois eram os seus amigos  
E o pessoal da viduaria.

Eu acho isso admirável.

\* \* \*

João Miséria é outro repórter notável. De menos letras talvez. Saborosamente rude. Saborosamente revoltado

diante das barbaridades cometidas por *Uma fera humana*  
(*Música conhecida*).

No dia 25 de junho  
Um dia bem lembrado  
Uma criatura inocente  
Barbaramente assassinado.

*A pobre mãe chora com lágrimas no coração. O crime em verdade é nefando.*

E

A vítima se chamava  
Era o pobre Rainundo  
Assim tão criancinha  
Já fora deste mundo.

O poeta alude em seguida à *velha ingrata assassina da pobre criatura (tinha 18 anos)* e numa quadrinha formidável revela a sua indignação e a sua nacionalidade espanhola:

O velha tu erres maldita  
O mulher tu erres desnaturada  
Depois que matou o inocente  
Ainda comello assado.

Mas a desgraçada se justifica:

Matei essas crianças  
E os matei sem querer  
Isto não é culpa minha  
Castigame até morrer.

Debalde. O poeta não perdoa. E' inexorável. E termina a canção assim:

Isto será uma fera  
Terá um coração de aço  
Pegar o pobre inocente  
E fazello em pedaço.

Duvido que na sua acusação o promotor público tenha atingido igual sinceridade patética.

\* \* \*

Agora os desastres. O *Grande desastre no Teatro Boa Vista*, por exemplo. Versos de Jorge da Silva (Maninho). *Música do Casaco da mulata* de L. N. Sampaio (Caraca).

Foi no dia 23 de março  
No Teatro Boa Vista  
Que deuse um grande desastre,  
Foi uma cousa imprevisita.

Maninho é meio sarcástico. Prova-o o

ESTRIBILHO

Isto é verdade  
E fato novo  
E quem pagou  
Contado! foi pobre do povo.

BIS

A descrição do fato como sempre é a mais completa possível:

Estava neste Teatro  
A Companhia Garrido  
Que tem feito um tal successo  
Já por todos conhecido.

As quatro horas da tarde  
Com o teatro repleto  
Sem ninguém saber a causa  
Caíu uma parte do teto.

Vejam, mas que sorte amarga  
Mas que destino cruel!  
Nesta hora estava em cena:  
"Quem paga é o coronel".

.....

Houve uns cincoenta feridos  
Alguns com lesão interna  
Houve quem perdesse o olho  
Houve quem quebrasse a perna.

Maninho é metido a engraçado:

Sei de um que nada sofreu  
E vou dizer desde já:  
Foi o autor destes versos  
Porque não estava lá.

Maninho não mente:

Isto tudo foi verdade  
Podem crer que não é pela  
Se quiserem saber mais  
Comprem, em S. Paulo, "A Gazeta".

E Maninho pelos modos também não tem nada de trouxa.

\* \* \*

*Grande desastre no bairro da Casa Verde* (Música de *Milongueta*) começa por um pensamento profundo:

As proezas da morte são tantas  
Que produzem espanto e terror  
Quantas vidas arrasta no abismo  
E arrebatava sem pena e sem dor.

Depois vem o caso:

Lá no bairro da Casa Verde  
Um enorme desastre se deu  
Um rapaz de 20 anos de idade  
Nesse báratro triste morreu

Alta noite

Num abismo sem igual  
Arrastou os passageiros  
O elétrico fatal.

Agora o final pesaroso:

O elétrico vinha da festa.  
O destino é que foi opressor.  
Disparando ao descer a ladeira,  
Espalhou desespêro e terror.

Autor anônimo. Como o das canções de gestos medievais. Sem ironia alguma.

\* \* \*

A última inundação do Tietê inspirou a Luiz Maiorano esta canção dolorida (Música da *Morte de uma rosa*):

As quatro horas da tarde  
Com o teatro repleto  
Sem ninguém saber a causa  
Caíu uma parte do teto.

Vejam, mas que sorte amarga  
Mas que destino cruel!  
Nesta hora estava em cena:  
"Quem paga é o coronel".

.....

Houve uns cincoenta feridos  
Alguns com lesão interna  
Houve quem perdesse o olho  
Houve quem quebrasse a perna.

Maninho é metido a engraçado:

Sei de um que nada sofreu  
E vou dizer desde já:  
Foi o autor destes versos  
Porque não estava lá.

Maninho não mente:

Isto tudo foi verdade  
Podem crer que não é pela  
Se quiserem saber mais  
Comprem, em S. Paulo, "A Gazeta".

E Maninho pelos modos também não tem nada de trouxa.

\* \* \*

*Grande desastre no bairro da Casa Verde* (Música de  
*Milongueta*) começa por um pensamento profundo:

As proezas da morte são tantas  
Que produzem espanto e terror  
Quantas vidas arrasta no abismo  
E arrebatava sem pena e sem dor.

Depois vem o caso:

Lá no bairro da Casa Verde  
Um enorme desastre se deu  
Um rapaz de 20 anos de idade  
Nesse báratro triste morreu

Alta noite

Num abismo sem igual  
Arrastou os passageiros  
O elétrico fatal.

Agora o final pesaroso:

O elétrico vinha da festa.  
O destino é que foi opressor.  
Disparando ao descer a ladeira,  
Espalhou desespéro e terror.

Autor anônimo. Como o das canções de gestos medievais. Sem ironia alguma.

\* \* \*

A última inundação do Tietê inspirou a Luiz Maiorano esta canção dolorida (Música da *Morte de uma rosa*):

Vou contar-vos, meu senhores,  
Os horrores,  
Com miudeza e seriedade  
Na verdade,  
Dêste caso arrebatante  
E fulminante  
Que alarmou tôda a cidade.

Vejam só que horror:

Indo na Vila Maria  
Só se via,  
Deusa enchente, uma invasão  
Na habitação;  
Muita gente que gemiam,  
Outros fugiam...  
Vítimas da inundação.

Um rasgo heróico para terminar:

Um barqueiro, musculoso  
E corajoso,  
Muita gente transportava,  
Que salvava:  
Velhas, moças, criancinhas  
Que sózinhas  
Entre a correnteza ahlava!...

\* \* \*

O trovador paulista não podia deixar de prantear a morte de Rui Barbosa. Pois está claro. Antônio Ramos e Alberto Luiz Dias (Carusinho) interpretaram a imensa dor da Moóca em versos elevados com a música do *Supremo Deus*:

Cobre-se o Brasil de luto  
Curva-se a Pátria chorosa  
Pela morte de seu filho  
O querido Rui Barbosa  
Ídolo do povo brasileiro  
Na conferência de Haia  
Assombrou o mundo inteiro.

O enterro do *Arcanjo da humanidade* e *Águia de Haia*  
(*assin denominado*) foi impressionante:

Na academia de letras  
Do corpo fizeram a Despedida  
Choravam todos ali presentes  
Filhos e espôsa querida  
Os estudantes consternados  
Do mestre relembram coisas mil  
Rui Barbosa embora morto  
E' a glória do Brasil.

O final é um apêlo aos brasileiros:

Brasileiros  
Chorai um vosso paladino  
Exímio herói do saber  
Criador do verbo latino  
Chora a sua espôsa  
No doloroso transe final  
E apagou-se um luzeiro  
Do belo e glorioso pendão  
Nacional.

Resistir quem há-de?

\* \* \*

Mas para mim a obra-prima do cancionista paulista é aquele *Lundú brasileiro para ser cantado com a música de Caxangá*, intitulado *As Proesas do Jacaré* (*Os últimos acontecimentos da Alemanha e Áustria*). Basta reproduzir os primeiros versos:

Os Brasileiros já estavam preparados  
Para quando fossem chamados  
Pelo chefe da Nação.  
Mas os últimos telegramas q'tem vindo  
Dizem que o Kaiser pediu  
Paz de grande duração.

Brasileiro não é brinquedo  
E' povo que mete medo!

*As Proesas do... Jacaré* é de autor desconhecido. Nem podia deixar de ser. Cousas assim não são de ninguém porque são de todos. E' tóda a alma nacional que grita vencida:

Brasileiro não é brinquedo  
E' povo que mete medo!

Versos que dão a mesma impressão das notas do hino de Francisco Manuel. Parece que saem de dentro da gente. Estão na alma deste povo. A gente os declama com entusiasmo sincero:

Brasileiro não é brinquedo  
E' povo que mete medo!

Com a música do *Caxangá* então arrebataam mesmo. Aí  
Brasil!

\* \* \*

Eu não tenho tempo nem espaço para tirar de tudo isso as conclusões pitorescas e profundas que convinhão. Por ora, contento-me em dizer que um Luiz Maiorano me interessa mais que um Alberto de Oliveira. Muito mais. Nem se compara. E afirmarei mesmo que é com essa matéria prima que se há-de fazer amanhã a verdadeira literatura brasileira. Escutem bem o que eu estou dizendo.

## 7

## MISTÉRIO DE FIM DE ANO

Não se sabe com certeza de onde vêm. Não se sabe. Se dos arredores caipiras da cidade, se do interior do Estado, se dos cemitérios. O fato é que invadem S. Paulo. Enchem as ruas. Atravancam o Triângulo.

São os visitante do fim do ano. Vestidos de vermelho, de azul, de amarelo. De brim, de alpaca, de chita. Usam guarda-chuva. Cheiram sabão de turco misturado com capim melado. Hospedam-se no Grande Hotel do Sol. Gaminham aos grupos. Os pequenos de mãos dadas chupando bala. As mocinhas de olhos no chão. Encalistradas. Os mais velhos com ar desconfiado. O marido carrega a criança. A mãe a maleta com as fraldas. E quasi sempre conservam a boca aberta. De admiração pelo assombroso progresso da capital de S. Paulo.

Um desenho de Voltolino.

\* \* \*

Os sirios da rua Mauá, da porta das lojas de armarinho lagam os coitados. Os coitados entram na loja. A mulher quer um corte de cassa côr de rosa. O marido quer um pá-léú de alpaca. A filha quer uma bolsinha de couro com espelhinho e latinha para o pó de arroz. O menino de treze anos quer uma bengalinha. O de doze quer um chapéu bem vermelho. O de dez quer tudo. A criança de colo quer mar.

E o sírio um despróposito por tudo aquilo. Mas é tão jeitoso o "seu" Miguel. Bate nas hochéchas do Zéquinha. Dá uma bola de celulóide para o Quim. Pergunta à dona Cota onde arranjou aqueles dentes de ouro tão bem feitos. Fala. Não deixa os outros falarem. Jura por Deus. E acaba convencendo que não ganha nada.

A familia sai carregando pacotes. Em direção ao Jardim da Luz. Contentes da compra e da vida.

\* \* \*

O pavão estava só à espera dos visitantes para abrir a cauda. O veadinho quasi ficou com a mão do Quim. Os macacos exhibiram seus melhores exercícios acrobáticos.

Depois o fotógrafo se aproximou de chapéu na mão. D. Cota relutou. Tinha vergonha. Mas o espanhol tanto fez tanto fez que a familia deixou os pacotes no banco e se perfilou diante da objetiva. Ninguém se mexia. O fotógrafo não gostou da pôse. Pôs os pais no meio e dois filhos de cada lado. Enfião o Nenê derrubou a chapeta de bola e solhou o primeiro berro no ouvido paterno. Passou para os braços da mãe. Solhou o segundo. O fotógrafo quis acalmá-lo com gracinhas. Solhou o terceiro. Polidoro mostrou a

bengalinha. Solhou o quarto. Dado arranque inicial não parou mais. O grupo se desfez. Quinze minutos depois estava firme de novo às ordens do artista. O artista soliciou um sorriso artístico. Dona Cota escondeu a bôca com a mão e começou a rir sincopado. O artista esperou uns instantes. Pronto. A família gravou os olhos na máquina. E' agora. Recebeu o segundo pedido para sorrir.

— O Nenê também?

Polidoro voou longe com tabefe nas ventas.

Depois da sexta tentativa o retrato saíu tremido e o espanhol cobrou cinco mil réis.

\* \* \*

A família se aboletou no primeiro banco do bonde que ia para a Vila Mariana. Mas antes o Zéquinha brigou com o Quim porque queria ir sentado. Com o beliscão maternal se conformou e ficou em pé diante do pai. O bonde seguiu. Então Polidoro quis ficar na ponta para pagar as passagens. Mas olhou para o Quim. Desistiu da idéia. E foi seu Floriano mesmo quem pagou.

Na rua Domingos de Morais seu Floriano chamou o condutor. O condutor veio de má vontade.

— O senhor avisa quando chegar no Parque Antártica?

— Hein?

— A gente quer descer no Parque Antártica.

O português não deu pancada mas teve desejos loucos.

O primeiro poste recebeu a família afrita.

\* \* \*

Zéquinha não queria descer do balanço. Mas desceu porque seu Floriano ameaçou descer-lhe as calças ali mesmo. Foram tomar gasosa no restaurante. Nenê implicou com os dobrados da banda. Seu Floriano foi roubado no trôco.

A galinha do caramanchão ficou com os duzentos réis e não pôs ovo nenhum. Nharinha não tirava os olhos do moço de branco. Quim perdeu-se na multidão que vinha do campo de futebol. O moço de branco encostou-se em Nharinha que ficou vermelha mas não disse nada. Nem afastou o corpo.

No bonde dona Cota disfarçadamente libertou os pés dos sapatos novos de pelica envernizada.

\* \* \*

Depois do jantar seu Floriano saíu do hotel palitando os dentes. Foi espreitar na Estação da Luz. Assistiu à chegada do trem de Santos. Acendeu um goiano. Atravesou a rua José Paulino. Parou na esquina da avenida Tiradentes. Sapeando o movimento. Então dois homens simpáticos lhe pediram fogo. Seu Floriano deu.

— Muito gratos pela sua gentileza.

— Não há-de quê.

— Está fazendo um calor insuportável, não acha?

— E'. Mas esta noite chove na certa.

O tempo intolerável de S. Paulo forneceu assunto para cinco minutos. Depois o de Itaparica de onde os homens simpáticos haviam chegado naquele mesmo dia de manhã. E para onde deviam voltar na manhã seguinte bem cedo e sem

falta. Seu Floriano foi tomando interesse pela conversa. Palestrando começaram a descer a avenida Tiradentes.

Na esquina da Cadeia Pública seu Floriano trocou um pacote de oito contos de réis por três camarões de duzentos. E voltou para o Grande Hotel do Sol que nem uma bala.

No dia seguinte *A Gazeta* noticiou o sucesso com este título: *Mais um!* E chamou seu Floriano de trouxa.

\* \* \*

A indignação de dona Cota não conheceu limites.

— Seu bocó! Devia ter aberto o pacote na frente dos homens! Seu bêsta!

A filha-rada não dava um pio. Nem seu Floriano.

— Não merece a mulher que tem! Seu cara de não sei quê!

Seu Floriano foi perdendo a paciência e tirando o paletó.

— Seu caipira de uma figal!

Aí seu Floriano não aguentou mais. Avançou para a mulher. Nharinha berrando se pôs entre os dois. Os meninos correram para o vão da janela.

— Venha seu pindoba! Venha que eu não tenho medo!

O pindoba se conteve para evitar escândalos. Vestiu o paletó. Fincou o chapéu na cabeça. Roncou feio. Fuzilou a família com o olhar. Bateu a porta com tóda a fôrça.

Tarde da noite voltou. Alegre que só vendo. Contando uma história complicadíssima de mulheres e de um tal Claudionor que sustentava a família. Querendo abraçar dona Cota. Chamando-a de meu pedaço.

Dona Cota deu um tranco nele. E seu Floriano caiu atravessado na cama. Caiu e dormiu.

\* \* \*

Quando chegou o dinheiro para a conta do hotel e a viagem de volta dona Cota pegou de uma nota de cinco mil réis, entregou-a por muito favor ao marido e escondeu o resto.

Chamou a Nharinha para aprontar as malas. Nharinha à voz de aprontar as malas rompeu numa choradeira danada. Já estava se acostumando à vid da Capital artística. Cortara os cabelos. Arranjara um andarzinho todo rebolado. Vivia passando a língua nos lábios. Tinha o último retrato de Rodolfo Valentino debaixo do travesseiro. E alimentava uma paixão exaltada por um turco da rua Brigadeiro Tobias. Só porque o turco usava costeletas. Um perigo.

Mas a mãe pôs as mãos na cintura e fungou forte. Quando dona Cota punha as mãos na cintura e fungava forte a família já sabia: era inútil qualquer resistência.

Nharinha perdeu logo a vontade de chorar. Em dois tempos as malas de papel-couro e o baú côr de céu com passarinhos voando ficaram prontos.

A família desceu. Dona Cota pagou a conta. A família já estava na porta da rua quando seu Floriano deu de procurar qualquer cousa, apalpendo-se todo. A família fixou-o interrogativamente. Seu Floriano cada vez mais aflito acelerava as apalpadelas. Depois disparou pelas escadas do hotel acima. E voltou todo pimpão com um bolo de recortes de jornal na mão.

Dona Cota compreendeu. Ficou verde de raiva. Por pouco não estourou. Mas quando o proprietário do hotel perguntou, torcendo os bigodes, para onde seguia a família, não se conteve. Desviou o nariz das unhas do Nenê e respondeu bem alto para toda a gente ouvir:

— Pro inferno, seu Roque!

Seu Roque fez que sim com a cabeça.

\* \* \*

Não se sabe com certeza de onde vêm. Nem para onde voltam. Não se sabe.

São os visitantes do fim do ano.

II

... do Brasil