

Romair Alves de Oliveira

Alcântara Machado: Uma Revelação Modernista



1910000944



ROMAIR ALVES DE OLIVEIRA

**ALCÂNTARA MACHADO: UMA REVELAÇÃO
MODERNISTA**

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista "Júlio
de Mesquita Filho", Câmpus de São
José do Rio Preto, para a obtenção do
título de Mestre em Letras (Área de
Concentração em Literatura
Brasileira).

Orientadora:

Prof.^a Dra. Tieko Yamaguchi Miyazaki.



944/00

**SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
1999**

ROMAIR ALVES DE OLIVEIRA

**ALCÂNTARA MACHADO: UMA REVELAÇÃO
MODERNISTA**



ROMAIR ALVES DE OLIVEIRA

**ALCÂNTARA MACHADO: UMA REVELAÇÃO
MODERNISTA**

**Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista "Júlio
de Mesquita Filho", Câmpus de São
José do Rio Preto, para a obtenção do
título de Mestre em Letras (Área de
Concentração em Literatura
Brasileira).**

**Orientadora:
Prof.^a Dra. Tieko Yamaguchi Miyazaki.**

**SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
1999**

DADOS CURRICULARES
ROMAIR ALVES DE OLIVEIRA

NASCIMENTO	18.01.1963 – ARAGARÇAS - GO
FILIAÇÃO	Delduque de Oliveira Eleuzina Alves de Oliveira
1984/1987	Curso de Graduação em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira. UFMT – Câmpus de Barra do Garças - MT
1992	Professor contratado de Literatura Brasileira UNEMAT– Universidade do Estado de Mato Grosso Câmpus de Alto Araguaia - MT
1994	Professor efetivo de Literatura Brasileira UNEMAT– Universidade do Estado de Mato Grosso Câmpus de Alto Araguaia - MT
1998	Coordenador Regional UNEMAT- Universidade do Estado de Mato Grosso Câmpus de Alto Araguaia - MT

*“ Do consórcio da gente imigrante
com o ambiente, do consórcio da gente
imigrante com a indígena nasceram os
novos mamalucos”.*

Antônio de Alcântara Machado

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças a colaboração direta e indireta de muitas pessoas. Manifestamos nossa gratidão a todas elas e de forma especial:

à minha esposa, pelo incentivo durante a realização deste mestrado;

a meus filhos, Bárbara, Isadora e Pedro Ivo, pela alegria constante nos momentos difíceis;

aos funcionários da Biblioteca do Câmpus da UNEMAT em Alto Araguaia, pela atenção;

aos funcionários da Pós-Graduação de São José do Rio Preto, pelo profissionalismo;

à professora Dra. Tieko Yamaguchi Miyazaki, pelos comentários e sugestões na orientação, e, pela amizade demonstrada.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1 – A CATALISAÇÃO MODERNISTA	05
1.1 – Os movimentos da Vanguarda Européia	07
1.1.1 – O Futurismo	08
1.1.2 – O Expressionismo	09
1.1.3 – O Cubismo	11
1.1.4 – O Dadaísmo	12
1.1.5 – O Surrealismo	13
2 – O MODERNISMO NO BRASIL	16
2.1 – A semana de 22	20
2.2 – As correntes modernistas	22
2.3 – A poesia modernista brasileira	27
2.4 – A prosa modernista.....	29
3 – A LINGUAGEM MODERNISTA	35
3.1 – Características da linguagem modernista	35
4 – ALCÂNTARA MACHADO: UM TÍPICO MODERNISTA	39
5 – CONSIDERAÇÕES MODERNISTAS	48
6 – BRÁS, BEXIGA E BARRA FUNDA : VISÃO URBANIZADA	52
7 – ROTEIRO DE BRÁS, BEXIGA E BARRA FUNDA	64
8 – ELEMENTOS SIGNIFICATIVOS NA LITERATURA MODERNISTA.....	78
8.1. Análise de três contos de Alcântara Machado	80
8.2. O jogo cinematográfico das imagens	84
8.3. A ironia e o cômico na literatura – visão geral da questão	88
8.4. O processo irônico e cômico em Alcântara Machado	92
CONCLUSÃO	100
BIBLIOGRAFIA	114
RESUMO	119
ABSTRACT	120

INTRODUÇÃO

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

Alcântara Machado

A obra de Alcântara Machado ajudou a alargar os horizontes do modernismo em sua primeira fase, uma vez que sua prosa conciliou técnicas novas de escrita e a linguagem jornalística com a fala coloquial dos meios ítalo-paulistas. Porém, a obra de Alcântara Machado continua, ainda hoje, deixada ao acaso dentro de nossa literatura. Como afirma um de seus estudiosos: o professor Valdevino Soares de Oliveira em sua dissertação de mestrado “A Linguagem de Alcântara Machado – Uma vertente modernista”, na qual diz: “A obra de Alcântara Machado não tem sido alvo de grandes atenções por parte de leitores, críticos ou mesmo professor de Literatura. Muito pouco se tem falado dela e o que se fala, restringe-se a “Gaetaninho” ou “Apólogo brasileiro sem véu de alegoria”, via de regra, texto de antologias escolares.”

O que vemos, ainda hoje, é que a maioria dos estudos efetuados sobre o modernismo não fogem de nomes já conhecidos e consagrados como os chamados “medalhões”, Mário e Oswald de Andrade e o poeta Manuel Bandeira, ou seja, aqueles que participaram da famosa Semana de 22, e não aqueles que efetivamente ajudaram a consolidar o movimento naquela inovadora década.

São Paulo não foi somente conclamada nas obras dos Andrades, mas também daqueles que timidamente são lembrados pelos novos estudos, dentre eles o também paulistano Alcântara Machado.

Sendo assim, nossa dissertação será alicerçada, no estudo dessa questão onde traçaremos um panorama do movimento modernista, tendo como objeto de análise alguns contos da obra *Brás, Bexiga e Barra Funda*¹, do modernista Alcântara Machado.

Queremos dissertar sobre sua contribuição narrativa para nossa literatura e a forma peculiar de criar personagens através de seus contos que o imortalizaram em nossas letras.

A partir desta idéia é que foi constituído o *corpus* de nosso trabalho, por acreditarmos que estaremos de alguma forma contribuindo para divulgar a obra deste notável escritor paulista do início do século.

Assim, esse trabalho estará dividido em nove capítulos. O primeiro deles, *A Catalisação Modernista*, traça um histórico do modernismo, tendo por fundamentação o texto "Modernismo, Internacionalismo, Marginalidade"², do estudioso literário Jorge Glusberg.

No segundo capítulo denominado, *O modernismo no Brasil*, fizemos um levantamento do movimento em nosso país e suas conseqüências em seus primeiros momentos.

¹ MACHADO, Antônio de Alcântara. "Brás, Bexiga e Barra Funda". In: ---. *Novelas Paulistanas*, 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

² GLUSBERG, Jorge. "Modernismo, Internacionalismo, Marginalidade". In: ---. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, Jul. 1989.

A linguagem modernista é o título do terceiro capítulo, que por ser o principal instrumento da renovação modernista faz jus a este capítulo individualizado.

Iniciamos nosso estudo sobre o autor modernista Alcântara Machado no quarto capítulo, intitulado *Alcântara Machado: um típico modernista*.

Reflexões a respeito do paulistano Alcântara Machado são efetuadas, em *Considerações Modernistas*, título do quinto capítulo.

A fortuna crítica do autor de *Brás, Bexiga e Barra Funda* está presente no capítulo sexto, intitulado: *Alcântara e a crítica*, sendo que as críticas citadas são basicamente da obra acima mencionada.

Os argumentos de Carlos Eduardo Cappela serviram de fundamentação para o sétimo capítulo, cujo título é: *Brás, Bexiga e Barra Funda: visão urbanizada*.

No oitavo capítulo, nosso trabalho é contemplado com o *Roteiro de Brás, Bexiga e Barra Funda*, onde são apresentados os principais elementos de composição utilizados nesta obra-prima.

O nono e último capítulo, *Elementos significativos numa literatura modernista*, traz uma análise de alguns contos da obra: *Brás, Bexiga e Barra Funda*, em que são trabalhados alguns elementos significativos de composição neles inseridos.

Cabe ressaltar, que a obra: *Brás, Bexiga e Barra Funda*, aqui utilizada é a terceira edição de 1973, da Editora José Olympio.

Quanto às obras que serviram para a elaboração deste trabalho, consultamos Toledo, Cappela, Telles, Lara, Bosi, Leite, Fiorin, Wellek, Fischer, dentre outros citados na bibliografia, que propiciaram subsídios para a realização deste texto ora apresentado.

Fechamos este trabalho com a conclusão, que por sua vez considera que o modernismo teve em Alcântara Machado um autêntico representante daquele movimento, pois ele marcou, através de sua obra, seu nome na literatura brasileira.

Assim, partindo dessas considerações, percebemos que do ponto de vista apresentado o nosso texto só vem destacar o trabalho deste que foi o maior representante ítalo-paulista de nossa literatura.



CAPÍTULO UM

A CATALISAÇÃO MODERNISTA

“O escritor moderno é uma aventura humana, e é precisamente como aventura que ele se lança ao processo de conhecimento que é a obra literária.”

Patrícia Galvão

Vem de longe a afirmação de que o modernismo é um projeto de cunho cultural que abarca a arte em sua plenitude, ou seja, a pintura, a literatura, a música e como sabemos, só mais tarde, a arquitetura. Sendo que não se pode fixar uma data de início, mas é possível, segundo o estudioso Jorge Glusberg, em seu artigo “Modernismo, Internacionalismo, Marginalidade”³ pensar no último terço do século XIX. Ainda no caso da pintura, pode-se assinalar a primeira mostra dos impressionistas, em 1874, como pioneira desse movimento.

Mesmo sendo o modernismo um movimento de ruptura não renegou totalmente o passado; tratavam sim, em último caso, de superá-lo, pois o referido movimento surgiu com base no iluminismo, o qual não tinha como ideais a destruição do passado, e sim dar forma ao futuro.

Todavia devemos lembrar que o modernismo surgiu dentro de profundas mudanças econômicas, políticas e sociais que os iluministas tanto desejavam. Será essa revolução científica e tecnológica que trará consigo o termo modernização que continua em voga.

³ GLUSBERG, Jorge, op. cit.



Jorge Glusberg diz: “que é evidente que o modernismo nasce junto com o progresso técnico e científico, e que também é evidente que de algum modo, nasce contra ele”.

Ao aproximar-se o século XX, a humanidade começa a experimentar um estado de insatisfação em relação a toda a atividade realizada nos mais diferentes domínios, a tudo o que se convencionara chamar de “civilização”. Um clima de instabilidade paira no início do século XX, e o homem verifica que os valores conquistados ao longo da trilha temporal por ele percorrida, não alimentam seu espírito, nem respondem a seus anseios.

Esse desapontamento desperta-lhe, então, a necessidade de retornar às origens buscando uma nova maneira de ser, que melhor correspondesse à sua natureza e que o levasse a romper com o passado.

Os grandes acontecimentos mundiais, que vinham ocorrendo desde 1890, refletem esse estado de insegurança, de frustração, ou, até mesmo, de revolta contra um passado cheio de tão profundas contradições. Até o final do século anterior, a Europa dirige o mundo conduzindo o rumo da História.

Com a segunda Revolução Industrial – a do aço, do petróleo e da eletricidade – essas nações alcançaram enorme desenvolvimento e iniciam a expansão pela Ásia e pela África, confirmando seu poderio, buscando novos mercados e novas fontes de matérias-primas. Essa movimentação no cenário provoca um deslocamento no eixo da História. É então que a história começa a ser mundial, e não só europeia, como acontecia até aquela época.



Um fato brutal assustará o mundo: a primeira Grande Guerra. Após essa conflagração, de proporções até então desconhecidas pela humanidade, sucedem-se grandes transformações alicerçadas na idéia de nacionalismo, e novas correntes ideológicas, como o nazismo, o fascismo e o comunismo, começam a provocar intensas agitações.

Outro conflito, ainda maior, eclodirá (1939-1945), e duas novas e poderosas potências irão despontar no panorama internacional, passando a disputar entre si o domínio do mundo. Não é possível conceber a arte desligada dessa movimentação desencadeada no cenário histórico. Na trajetória de sua evolução, a arte também se renova para acompanhar o processo histórico, levando o homem a romper com o passado e não esquecendo às suas raízes.

1.1. Os movimentos da vanguarda européia

Sabemos que na Europa não houve uma arte moderna uniforme, e sim, um conjunto de tendências artísticas, muitas vezes provenientes de países diferentes, com propostas específicas, embora as aproximassem certos traços mais ou menos comuns, como o sentimento de liberdade criadora, o desejo de romper com o passado, a expressão da subjetividade e certo irracionalismo.

A França era o grande centro cultural da Europa da época, de onde as novas idéias artísticas se irradiavam para o resto do mundo ocidental. Essas tendências, que surgiram na Europa antes, durante e depois da Primeira Guerra Mundial, receberam o nome de correntes de vanguarda.



Do francês “*avant-garde*”, a palavra vanguarda significa “estar à frente, tomar a dianteira”. Artística ou politicamente, chama-se de vanguarda aos grupos ocorrentes que apresentam uma proposta ou práticas inovadoras que rompa com o passado. Como se tivessem poderes de captar as tendências do futuro, as vanguardas acreditam perceber, ou compreender, antes de todos, aquilo que mais tarde será o senso comum. Tendo como missão a antecipação do futuro.

1.1.1. O Futurismo

Esse primeiro movimento de vanguarda da Europa, enquanto difunde a destruição do passado e a valorização do futuro, proclama os elementos presentes na realidade da época, mediante o culto da velocidade e do tipo de vida agitada pelo trabalho, valores que anunciam um compromisso da literatura com a nova civilização técnica.

O Futurismo foi um movimento estético, lançado por Marinetti a 20 de fevereiro de 1909, quando foi publicado seu primeiro manifesto, “Le Futurisme”, na revista “Le Figaro”, de Paris. De enorme repercussão em quase todas as literaturas modernas, as idéias do jovem poeta italiano ultrapassam as teorias das escolas anteriores, e marcam um momento artístico situado entre o Simbolismo e a I Guerra.

Exaltando a vida moderna, cultuando a máquina e a velocidade, o líder italiano apregoa a destruição do passado e dos meios tradicionais da expressão

literária. Estende suas concepções renovadoras a todas as artes, reforçando-as através de manifestos e conferências.

Podemos afirmar que Marinetti era, no fundo, um nacionalista, uma vez que por meio da exaltação à máquina e à velocidade e da rejeição aos cânones do passado, procura romper com a instagnação cultural e econômica de seu país e promover um espírito de modernização industrial que levasse a Itália ao desenvolvimento. Embora a área de maior penetração do Futurismo seja a literatura, o movimento também encontra ecos na pintura, particularmente nas obras de Carlos Carrà, Umberto Boccioni, Luigi Russolo e Giacomo Balla. Nas telas futuristas são comuns elementos que sugerem a velocidade e o mecanismo da vida moderna.

O futurismo estabelece-se, então, como um movimento estético que defende a liberdade de expressão, em que as palavras devem romper a cadeia sintática e relacionar-se através da analogia.

1.1.2. O Expressionismo

É o movimento de vanguarda nascido na Alemanha, contemporâneo do futurismo italiano e do cubismo francês. Surge em 1910, juntamente com a revista “Der Sturm” (A Tempestade), denominação que lembra o movimento “Sturm und Drang” (Tempestade e Ímpeto).

No sentido amplo, o expressionismo caracteriza a arte criada sob o impacto da expressão da vida interior, das imagens nascidas no fundo do ser. Se o

mundo interior é obscuro, assim deve ser a expressão. Com esta postura, os artistas aproximam-se dos valores primitivos, localizados nos sonhos, nos mitos e fora da lógica. Além disso, os alemães procuram encontrar na vida interior elementos para sua salvação. Daí o caráter de revolução cultural do expressionismo, atingindo não só o domínio da arte, como também o da política, da filosofia e da religião.

A guerra é a tônica dessa tendência. As telas refletem a situação do homem no mundo, com seus vícios e horrores. As figuras são distorcidas e deformadas, representando uma manifestação de protesto contra a violência.

Dentre as principais propostas do Expressionismo, destacam-se:

- A arte não é imitação, mas criação subjetiva, livre. A arte é expressão dos sentimentos.
- A realidade que circunda o artista é horrível, por isso ele a deforma ou a elimina, criando a arte abstrata.
- A razão se torna objeto de descrédito.
- A arte é criada sem obstáculos convencionais, o que representa um repúdio à repressão social.
- A intimidade e a vivência da dor derivam do sentido trágico da vida e causam uma deformação significativa, torturada.
- A arte se desvincula do conceito de belo e feio, torna-se uma forma de contestação.

Na literatura, especificamente, o Expressionismo apresenta estas características: linguagem fragmentada, elíptica, constituída por frases nominais

(basicamente aglomerados de substantivos e adjetivos), sem verbos, sem sujeito; despreocupação formal: sem rimas, sem estrofes, sem musicalidade. Ideologicamente, os poetas expressionistas visam combater a fome, a inércia e os valores do mundo burguês.

1.1.3. O Cubismo

O movimento cubista teve início na França, em 1907, com o quadro *Les demoiselles d'Avignon*, do pintor espanhol Pablo Picasso. A partir de então, em torno de Picasso e do poeta francês Apollinaire formou-se um grupo de artistas que cultivaria as técnicas cubistas até o término da Primeira Guerra Mundial, em 1918.

A convivência entre escritores e artistas plásticos desse grupo favoreceu uma rica troca de idéias e técnicas, de modo que os poetas assimilavam técnicas pictóricas, e os pintores, idéias filosóficas e poéticas.

Os pintores cubistas opõem-se à objetividade e à linearidade da arte realista e da renascentista. Buscando novas experiências com a perspectiva, os cubistas procuram decompor os objetos representados em diferentes planos geométricos e ângulos retos, que se interceptam e se sucedem, de tal forma que o espectador, com o seu olhar, possa remontá-los e ter uma visão do todo, de face e de perfil, como se tivesse dado uma volta em torno deles.

Na literatura, essas técnicas da pintura correspondem à fragmentação da realidade, à superposição e simultaneidade de planos (por exemplo, mistura de



assuntos, espaços e tempos diferentes). A literatura cubista apresenta, assim, características como ilogismo, humor, antiintelectualismo, instantaneísmo, simultaneidade, linguagem predominantemente nominal e mais ou menos caótica.

As principais expressões do Cubismo europeu foram: na pintura, Picasso, Braque, Picabia, Léger, Mondrian; na literatura, Apollinaire, Cendrars e outros.

1.1.4. *O Dadaísmo*

Em 1916, surge em Zurique um grupo de cinco refugiados que passa a frequentar o “Cabaret Voltaire”, alimentando esperanças de que a Alemanha ganhasse a guerra. Nasce daí o dadaísmo como forma de terrorismo cultural, contrariando todos os outros valores.

Criado a partir do clima de instabilidade, medo e revolta provocado pela guerra, o movimento dadá pretende ser uma resposta à nítida decadência da civilização que o conflito representa. Daí provém a irreverência, o deboche, a agressividade e o ilogismo dos textos e manifestações dadaístas.

Os dadás entendem que, enquanto a Europa se banha em sangue, o cultivo da arte não passa de hipocrisia e presunção. Por isso é preciso ridicularizá-la, agredi-la, destruí-la.

Muitas são as atitudes demolidoras dos artistas dadaístas a partir de 1916: noites em que predominavam palhaçadas, declamações absurdas, exposições inusitadas, além dos espetáculos-relâmpago que faziam de improviso nas ruas, em meio a urros, vaias, gritos, palavrões e à total incompreensão da platéia.

Quanto às obras artísticas, especificamente, é pequena a produção do Dadaísmo suíço. Mas o movimento será reforçado pelas experiências análogas do americano Marcel Duchamp, que ridicularizam o mito mercantilista da civilização norte-americana, com os seus *ready-mades*. A técnica do *ready-made* consiste em extrair um objeto do seu uso cotidiano e, com nenhuma ou poucas alterações, atribuir-lhe um valor artístico. Ficaram famosos certos objetos, como o urinol ou uma roda de bicicleta enxertada numa cadeira, elevados à condição de objetos de arte por Duchamp.

O dadaísmo aparece simultaneamente em grandes cidades, como Berlim, Mônaco, Viena, Nova York, Paris, Barcelona e Moscou. Em cada localidade, seu nome adquire uma significação especial, pois “definir-se perante a sociedade que desejavam destruir” é a grande preocupação de seus participantes.

1.1.5. O Surrealismo

O movimento surrealista tem início na França a partir da publicação do *Manifesto do Surrealismo* (1924), de André Breton. Diversos pintores aderem ao movimento, interessados nas propostas artísticas de Breton, ligadas ao subconsciente e à psicanálise.

Dois são os aspectos que marcam o Surrealismo em seu início: as experiências criadoras automáticas e o imaginário extraído do sonho.

Freud, na psicanálise, e Bergson, na filosofia, já haviam destacado a importância do mundo interior do ser humano, as zonas desconhecidas ou pouco



conhecidas da mente humana. Encaravam o inconsciente, o subconsciente e a intuição como fontes inesgotáveis e superiores de conhecimento do homem, pondo assim e segundo plano o pensamento sensível, racional e consciente.

O automatismo artístico consiste em extravasar diretamente os impulsos criadores do subconsciente, sem nenhum controle da razão ou do pensamento. Significa pôr na tela ou no papel os desejos interiores profundos, sem se importar com coerência, significados, adequação, etc. Na literatura, esse princípio recebeu o nome de “escrita automática”.

A outra linha de atuação surrealista, a onírica, busca a transposição do universo dos sonhos para o plano artístico. Para Freud, o sonho é a manifestação das zonas ocultas da mente, o inconsciente e o subconsciente. Os surrealistas pretendiam criar uma arte livre da razão, que fosse a expressão direta dessas zonas ocultas, como se o artista, ao criar, estivesse sonhando acordado.

Nessas duas linhas de pesquisa e trabalho, são freqüentes certas atitudes surrealistas, como o ilogismo, o devaneio, o sonho, a loucura, a hipnose, o humor negro, as imagens violentas, o impacto do inusitado, etc.

A rejeição do Surrealismo ao mundo burguês, racional, mercantil e moralista levaria alguns membros do grupo a ter ligações com o comunismo. Para alcançar o objetivo maior do movimento – amor, liberdade e poesia -, eles acreditavam ser necessária uma transformação radical da sociedade, por meio da qual se pusesse fim ao modo de produção capitalista e à estrutura de classes sociais.

Embora o Surrealismo tenha oficialmente desaparecido com a Segunda Guerra, resquícios do movimento ou tentativas de recuperá-lo são vistos até os dias de hoje, o que comprova sua força criadora e a contemporaneidade de suas propostas.



CAPÍTULO DOIS

O MODERNISMO NO BRASIL

“(...) – Não quero mais saber do lirismo que não é libertação”.

Manuel Bandeira

O Brasil chega ao século XX com as mesmas aspirações nacionalistas manifestadas nos países europeus, desejando romper com o passado e introduzindo novas formas de vida.

As perspectivas artísticas anunciadas no final do século XIX consolidam-se, agora, através do ideal de renovação, espelhado pelas inquietantes manifestações intelectuais que agitam a década de 20, buscando novos rumos literários, novas formas de expressão ligadas à técnica e à máquina, e, sob o signo do progresso, almejando transformações na vida política, econômica e social da nação.

O conflito mundial de 1914 – 1918 repercute em nossos domínios, caracterizando um novo comportamento brasileiro face aos acontecimentos que abalam o mundo. Imigrantes estrangeiros vêm para cá, contribuindo com suas experiências para o progresso nacional. Além disso, o desenvolvimento da indústria, a expansão das fronteiras geográficas alargam nosso panorama e colocam o país na corrente capitalista universal. Dessa vertiginosa mudança, nasce um período de afirmação da pátria em consonância com as coordenadas estabelecidas para a recente era.

Na verdade, somos atingidos pela velocidade e aceleração instantâneo do progresso, que transformam rapidamente a realidade brasileira, modernizando a cultura que se encontrava, ainda bastante enraizada nos padrões anteriores.

Percebendo isto, um grupo de artistas e escritores realiza a Semana da Arte Moderna de 22, assinalando o início do Modernismo como um movimento artístico-literário. Sendo que, antes dela, os ideais se firmam através de manifestações precursoras.

Oswald de Andrade, ao regressar da Europa em 1912, traz o Futurismo de Marinetti, apregoando o combate ao academicismo através da exaltação da liberdade da palavra. Baseado nessas pretensões renovadoras, publica o poema “Último passeio de um tuberculoso pela cidade, de bonde”, anunciando, assim, um processo literário vinculado aos novos tempos e compromissado com a civilização moderna. Paira no ar uma atmosfera de alvoroço, que desperta a atenção do público para os propósitos revolucionários da vanguarda européia, que acaba de entrar na realidade cultural brasileira.

Enquanto isso, Manuel Bandeira, que se encontra na Suíça, constata que os valores da poesia simbolista e pós-simbolista já estão esgotados.

No ano de 1913, realiza-se a primeira exposição de pintura expressionista. Lasar Segall exhibe em seus quadros uma arte altamente subjetiva, estabelecendo uma íntima ligação entre formas humanas e as da natureza.

No ano seguinte, Anita Malfatti, regressando da Europa, expõe quadros impressionistas, demonstrando influências da moderna escola alemã.



Pouco depois, Oswald de Andrade redige um artigo em defesa de uma pintura mais racional, e a palavra “futurismo” conquista popularidade em nosso meio artístico.

Em 1915, Ronald de Carvalho participa da fundação da revista futurista portuguesa “*Orpheu*”, sofrendo influências do modernismo de Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Luís de Montalvor. Reunido com este último, idealiza uma revista luso-brasileira com a finalidade de divulgar as mensagens do futurismo europeu.

Somente a “*Revista do Brasil*”, fundada em 1916 e dirigida por L. P. Barreto, Júlio Mesquita e Alfredo Pujol, lança os ideais brasileiros, cujo aspecto básico é o nacionalismo. Imbuídas desse intuito, suas páginas divulgam estudos lingüísticos sobre o dialeto caipira, e emitem propostas para alicerçar os fundamentos do Modernismo.

Dos anos que antecedem a Semana, é o de 1917 um dos mais importantes. Nele se dá a segunda exposição de Anita Malfatti, através da qual a pintora mostra nova experiência adquirida com o expressionismo alemão. Inaugurada num salão da Rua Líbero Badaró, a doze de dezembro de 1917, a força de seus quadros desperta contundentes críticas, mas testemunha uma luta pela modernização das artes brasileiras. A mais violenta crítica recebida pela moça paulista, foi o artigo de Monteiro Lobato, intitulado “Paranóia ou Mistificação?”, que ataca agressivamente a criação artística da pintora, considerando-a uma arte anormal e cheia de monstruosidades. A sinceridade de Lobato a faz sofrer intensamente, provocando-lhe incertezas e inseguranças quanto à postura artística assumida.

Apesar da polêmica gerada, a arte da pintora encontra solidariedade no espírito renovador de alguns jovens, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia, que vêem no talento da artista a arrancada inicial do movimento modernista.

A individualidade artística de Anita ganha novas forças, e ela prossegue em sua luta, atraindo agora a atenção de alguns artistas plásticos, como Di Cavalcante, Tarsila do Amaral, Brecheret e John Graz, que se impressionam com o horizonte aberto na pintura de São Paulo.

Nesse mesmo ano, 1917, várias estréias poéticas são registradas no Rio e em São Paulo. Menotti del Picchia publica o poema “Juca Mulato”, retornando à temática nacionalista através da figura pacata e resignada do caboclo. Mário de Andrade exhibe seu primeiro livro de versos, *Há uma Gota de Sangue em cada Poema*, inspirado no conflito universal de 1914. Manuel Bandeira lança *Cinza das Horas*, apregoando a simplicidade e a volta ao natural na composição poética. Os volumes *Nós*, de Guilherme de Almeida, e *Carrilhões*, de Murilo Araújo, apresentam também novos aspectos poéticos através de uma requintada sensibilidade.

Com a descoberta do escultor Victor Brecheret, em 1920, a arte brasileira adquire outro vanguardista, e ganha terreno para afirmar seu espírito de modernidade. As esculturas fornecem inspiração a Oswald e Mário de Andrade, e conquistam simpatia nas rodas artísticas paulistas.

O termo futurista já pertence a nossa arte, tendo sido aplicado a Brecheret, Vicente do Rego Monteiro, Di Cavalcanti, Anita Malfatti e John Graz pela crítica



conservadora. O grupo aumenta, e na corrente são acrescentados os nomes de Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Oswald e Mário de Andrade. É um momento de agitação e de anarquia que combate as tradições e planeja o futuro, estabelecendo nítida diferença entre “futuristas” e conservadores.

2.1. A Semana de Arte Moderna

Não se conhece ao certo de quem partiu a idéia de se realizar uma mostra de artes modernas em São Paulo. Contudo, sabe-se que, já em 1920, Oswald de Andrade prometera para 1922 – ano do centenário da Independência – uma ação dos artistas novos “que fizesse valer o Centenário!”. Talvez a realização de uma Semana de Arte Moderna fosse a oportunidade esperada por ele.

O Certo é que em 1921 o grupo modernista que realizaria a Semana estava completamente organizado e amadurecido para o evento. No mesmo ano, chegou da Europa o consagrado escritor, membro da Academia Brasileira de Letras, Graça Aranha. O escritor pré-modernista, havendo tido contato com as vanguardas artísticas européias, apoiou o grupo paulista. Era o impulso que faltava.

A Semana de Arte Moderna ocorreu entre 13 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, com a participação de artistas do Rio e de São Paulo.

Durante toda a semana o saguão do teatro esteve aberto ao público. Nele se encontrava uma exposição de artes plásticas com obras de Anita Malfatti, Vicente



do Rego Monteiro, Zina Aita, Di Cavalcanti, Harberg, Brecheret, Ferrignac e Antonio Moya.

Nas noites dos dias 13, 15 e 17 realizaram-se saraus com apresentação de conferências, leituras de poemas, dança e música.

No primeiro dia, Graça Aranha abre a Semana com a conferência intitulada “A emoção estética na arte moderna”, divulgando as idéias de Apollinaire e reforçando os propósitos dos jovens intelectuais. Na programação desse dia, inserem-se números de música e declamações, e dentre eles destaca-se o poema-sátira “Os sapos”, de Manuel Bandeira, que se torna o hino do Modernismo. Em seguida, Ronald de Carvalho profere a conferência sobre “A pintura e a escultura no Brasil”.

Na segunda noite, dia 15, Menotti del Picchia discorre sobre “a arte moderna”, propondo rompimento com as concepções românticas, parnasianas e realistas, abandono das sugestões européias e o estabelecimento de postulados para a tão desejada reforma. Os pronunciamentos de Menotti provocam violentas reações do público, e a conferência é constantemente interrompida pelas vaias dos participantes. Apesar delas, esse dia é considerado o ponto alto da Semana.

Na última noite, a programação converge para a música, com a apresentação de Villa Lobos e Guiomar Novais.

Pelo contexto do movimento, percebe-se que a renovação atinge todos os domínios artísticos, e que as idéias se dirigem a um só ponto: propagar as novas teorias européias, futurismo, expressionismo, cubismo e realizar a arte do presente. Apesar desse espírito de importação, nosso Modernismo fundamenta-se



num desejo profundo de nacionalização, espelhado através do retorno aos elementos primitivos e folclóricos.

Embora o público tenha reagido violentamente ao ideário da Semana, ele repercutiu em todo o país, e o ano de 1922 constitui um marco histórico-literário, ponto de partida para profundas modificações na arte brasileira.

2.2. As Correntes Modernistas

Depois de atingir seus objetivos, aparecem novos grupos que se desdobram para definir melhor os valores da recente escola. Publicam-se livros, editam-se revistas e criam-se manifestos com o propósito de estabelecer a realidade cultural do país.

Sendo que a 15 de maio de 1922, é lançada em São Paulo a revista *Klaxon*, que foi uma espécie de porta-voz dos ideais da Semana, cujos números exaltavam os princípios propagados pelo futurismo e cubismo e a necessidade de valorizar as raízes naturais do Brasil, em particular as indígenas e negras.

Apesar das reais pretensões de divulgar os objetivos propugnados desde 1920, a revista *Klaxon* não consegue estabelecer as diferenças entre futurismo e primitivismo. No entanto, o aparecimento da revista e sua duração através dos novos números representam os primeiros esforços dos escritores para sistematizar os ideais estéticos do Modernismo. Surgindo a partir dela várias correntes literárias.



1) *A corrente primitiva*: criada em São Paulo, volta-se para os motivos primitivos nacionais, procurando inspiração na cultura provinciana de faixa litorânea com tradições coloniais, ou no Brasil pré-cabralino, no índio. Dela provém o movimento Pau-Brasil, fundado por Oswald de Andrade. Em 1924, ao retornar da Europa, Oswald de Andrade divulga o *Manifesto Pau-Brasil*, defendendo uma poesia nacionalista, contrária à importação de fórmulas e temas estrangeiros. Cria a tendência poética marcada pela linguagem reduzida, economia de recursos e imagens extraídas do cotidiano. Os temas versam sobre aspectos da nossa vida colonial ou reproduzem os assuntos tratados pelos primeiros cronistas, como: Pero Vaz de Caminha, Gandavo e Frei Vicente do Salvador.

De maio de 1928 a janeiro de 1929, circula em São Paulo a *Revista de Antropofagia*, tendo como diretor Antônio de Alcântara Machado e, como gerente, Raul Bopp. Sucessora e herdeira de Pau-Brasil, continua os ideais propostos pelo movimento, dando início a uma nova tendência: a *Antropofagia*. Tendo como colaboradores Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Yan de Almeida Prado, Carlos Drummond de Andrade, Luís da Câmara Cascudo, José Américo de Almeida, Ascenso Ferreira, Augusto Meyer, Manuel Bandeira e Plínio Salgado, a revista traz o manifesto assinado por Oswald de Andrade. Datado de Piratininga, ano 374 de deglutição do Bispo Sardinha, aparece com a célebre frase: "Tupi or not tupi that is the question". Com o intuito de reintegrar o homem em seu estado natural, essa linha consiste num retorno aos



costumes primitivos. Alicerça-se “ na aceitação não passiva, sob a forma de uma devoração crítica, da contribuição europeia, e sua transformação num produto novo, dotado de valores próprios”. Oswald escreve *Serafim Ponte Grande*, obra em prosa, com os mesmos propósitos satíricos de *Memórias*, ao fazer o literário convencional e burguês.

- 2) *A corrente nacionalista*: também em São Paulo, preocupa-se com a nacionalização da literatura; fundamentada nessa atitude, defende os motivos folclóricos, indígenas e nativos, admitindo que qualquer renovação se processa sem negar as experiências anteriores. Partidária do conservadorismo, aprova mudanças, mas não aceita a ruptura total com o passado. Os ideais dessa nova corrente perduram durante alguns anos e dela provém o movimento *Verde-Amarelo* (1926) que se rebela contra a postura oswaldiana. Tal cisão reúne: Menotti del Picchi, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado e Cândido Mota Filho, que tacham a poesia Pau-Brasil de cópia francesa. O futurismo já era passadismo. Para o verdeamarelismo, o importante é o país na situação atual, os problemas políticos, sociais e econômicos, culturais, que abalam o povo brasileiro, sujeito às influências estrangeiras.

No ano seguinte, o grupo Verde-Amarelo passa a se chamar da *Anta* e, quase dez anos depois (1936), o grupo da *Bandeira*.

Em 1926, o Centro Regionalista de Recife, inspirado por Gilberto Freyre e José Lins do Rego, realiza o Congresso Brasileiro de Regionalismo, dando origem ao ciclo nordestino de ficção: José Américo de Almeida, Ascenso Ferreira, Jorge de Lima, José Lins do Rego, Raquel de Queirós, Jorge Amado,

Amando Fontes, Graciliano Ramos, Joaquim Cardoso, Luís da Câmara Cascudo, Barbosa Lima Sobrinho e outros.

Os princípios da corrente nacionalista estão definidos no Manifesto do Verde-Amarelismo ou da Escola da Anta.

03) *A corrente espiritualista*: centrada no Rio de Janeiro, define suas diretrizes através de quatro palavras: velocidade, totalidade, brasilidade e universalidade. Além disso, valoriza a estética simbolista, defendendo a tradição, na tentativa de conciliar passado e futuro. As teorias são expostas na revista *Festa*, da qual Tasso da Silveira é principal mentor. Participam, também, Andrade Muricy, Augusto Frederico Schmidt, Murilo Araújo, Barreto Filho, Adelino de Magalhães, Henrique Abílio e, mais tarde, Cecília Meireles e Murilo Mendes.

04) *A corrente desvairista*: pretende a total renovação da poesia, divulgando a liberdade da pesquisa estética e a criação de uma língua nacional. O representante principal é Mário de Andrade, que apregoa os novos ideais no “Prefácio Interessantíssimo” de Paulicéia Desvairada.

Esses movimentos não se limitam, apenas, ao Rio e São Paulo; propagam-se a quase todos os Estados do Brasil, procurando alargar os horizontes culturais do país.

Outros centros de inquietação modernista aparecem e, em cada região brasileira, nasce um novo grupo que se propõe a divulgar os princípios estéticos para o estabelecimento da prosa e da poesia moderna.

Minas: Revista, Belo Horizonte (1925), Carlos Drummond de Andrade; revista Verde (Cataguazcs, 1927); revista Leite Criolo (B.H.); em Itanhandu, a revista Elétrica!

Bahia: Revista Arco-e-Flecha (1928).

Recife: O Centro Regional de Recife cria a Revista do Norte. Segundo seus defensores, não há influência do movimento paulista sobre o nordestino.

Ceará: A revista Maracajá (1929), defendendo o movimento modernista, depois seguido por outro grupo, na revista Clan, de sentido nacionalista.

Pará: Revista Flaminaçu.

Amazonas: Revista Redenção.

Rio Grande do Sul: embora sem agitação pública, o movimento aí é um dos mais importantes. Destacam-se: Érico Veríssimo, Augusto Meyer, Moisés Velinho, Mário Quintana, Viana Moog e Rui Cirne Lima.

Revista Madrugada, a partir de 1929.

Essas revistas são de duração efêmera, mas fica a mania de se reunirem em torno delas.(Ex. São Paulo, Revista Anhembi). As três mais importantes, no entanto, são Klaxon (São Paulo – 1922), apenas seis números; Estética (Rio – 1924), fundada por Sérgio Buarque de Holanda; Revista do Brasil (São Paulo – 1920), o mais importante veículo de divulgação artística e literária de seu tempo; Terra Roxa e Outras Terras (São Paulo – 1926).

2.3. A Poesia Modernista Brasileira

A poesia modernista brasileira assume diferentes caracteres no decurso do movimento. Nos primeiros instantes (1920 – 1930) surgem notáveis poetas, apresentando exemplos admiráveis de renovação para responder às inquietações do homem moderno.

O conteúdo poético se reformula, e o gosto pela arte popular e folclórica penetra nos versos, na ânsia de redescobrir o Brasil.

Nascem novas formas de expressão através do emprego da palavra carregada de “novidades”, afastando o ritmo e a métrica do rigor tradicional.

A linguagem torna-se direta, e aparece o poema-piada, com o intuito de ridicularizar a arte acadêmica. Liberdade absoluta e anarquia, ao lado de valores extraídos do dia-a-dia, é a preocupação dessa primeira fase. A esse tempo, firmam-se Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Raul Bopp, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho e Augusto Meyer.

Por volta de 1930, a poesia passa a cultivar outros valores, afastando-se do caráter polêmico dos primeiros momentos. É um período de amadurecimento de nossos poetas, de poderosa atividade criadora e de grande pesquisa estética. Representam-no, dentre outros, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Vinícius de Moraes, Cecília Meireles e Augusto Frederico Schmidt.



Depois de 1945, introduzem-se outras concepções que passam a rejeitar elementos do próprio Modernismo. O desleixo do ritmo, o desequilíbrio na composição, o emprego dos aspectos vulgares são apontados como defeitos e exageros, inseridos na estruturação dos versos. Desponta uma nova geração poética, mostrando a necessidade de voltar aos valores negados e abolidos pela Semana. Coube a João Cabral de Melo Neto o lugar central nesse momento.

Como se pode ver, a poesia surgida e desenvolvida no período entre guerras alimenta-se das influências renovadoras da vanguarda européia, como futurismo, expressionismo, surrealismo, dadaísmo, testemunha, porém, o retorno ao Simbolismo, quando mostra que a verdadeira poesia deve conciliar forma e conteúdo, linguagem poética e linguagem prosaica, ritmo e musicalidade.

Na década de 50, uma série de acontecimentos literários e políticos provoca outras sensações nos poetas, que sentem necessidade de reformular novamente a poesia brasileira, influenciados pelo experimentalismo.

A princípio, lançam suas idéias através de círculos fechados e da revista “Invenção”, e em 1956 impõem-se como uma nova corrente expressiva, que se prolonga até 1964. É a poesia concretista, assim definida por um dos seus criadores, Haroldo de Campos⁴.

“O poema concreto aspira a ser: composição de elementos básicos da linguagem, organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança como uma espécie de ideologia para uma dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação – do objeto”.

⁴ CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 284.

A poesia práxis de Mário Chamie, é decorrente da poesia concreta, em que a palavra práxis não é mero componente e sim a integração do contexto em sua totalidade.

A esses dois movimentos se deve a revisão dos valores lingüísticos e a presença de recursos originais para introduzir a poesia no dinamismo da era industrial.

2.4. A Prosa Modernista

A grande preocupação do movimento modernista, em todas as etapas de sua evolução, é enfocar a realidade brasileira, retratando-a através da dimensão do território nacional.

Desde os primeiros momentos de sua existência, esse era o pensamento de muitos escritores, constatado em algumas obras surgidas na década de 20, como *Macunaíma* e *Amar, Verbo Intransitivo* de Mário de Andrade, e *Memórias Sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade.

Somente esses romances provocam a ruptura com a ficção anterior, introduzindo um estilo telegráfico em substituição à oratória parnasiana. Com eles, os capítulos convencionais cedem lugar a “flashes” sem descritivismo e rigor cronológico, rompem-se as categorias gramaticais e dissolve-se a noção do tempo. A palavra adquire novo rigor, e a invenção vocabular torna propícia “a nossa entrada no concerto das nações, pois que estamos na época do desconcerto”, como

o próprio Oswald de Andrade⁵ afirma em *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

Enquanto o romance oswaldiano subverte a estrutura da linguagem tradicional, Mário de Andrade apresenta, em 1927, uma linguagem renovadora ao lado de um tom coloquial, em *Amar, Verbo Intransitivo*. Ao contrário de Oswald, o escritor se prende à seqüência cronológica dos fatos, seguindo a tradição. Porém, com o tratamento do personagem Elza, como ele próprio comenta no início do livro (“Se este livro conta 51 leitores sucede que neste lugar de leitura já existem 51 Elzas. É bem desagradável, mas logo depois da primeira cena, cada um tinha a Fräulein dele na imaginação.”), abre uma visão completamente diversa do personagem de ficção e, conseqüentemente, uma nova teoria do romance. Não são mais os heróis valentes que se pretende colocar na trama da história, mas figuras verdadeiras, com vida própria, extraídas da realidade atomizada, ou indivíduos mergulhados nos grandes contrastes do mundo atual.

A desarticulação lingüística de Oswald de Andrade e a introdução de personagens com outras dimensões transformam o esquema dos romances, abrindo uma perspectiva para o estabelecimento de uma consciência criadora nacional.

A inteligência artística brasileira se renova com o desafio lançado por Oswald de Andrade, e o interesse é despertado.

⁵ ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. 44.



Com efeito, o romance da década de 30 conquista tal objetivo, e a Segunda fase do movimento representa um estágio de maior maturidade em relação aos anos 20.

O ponto de partida é *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, publicado em 1927. A partir daí, a realidade brasileira passa a ser focalizada através de três grandes regiões: o Nordeste, o Centro e o Sul. É quase que simultânea a publicação da obra de José Américo de Almeida, de *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, de *Suor*, de Jorge Amado, de *Clarissa*, de Érico Veríssimo e de *Caetés*, de Graciliano Ramos.

Os anos compreendidos entre 30 e 45 constituem, portanto, uma fase de extrema importância para o domínio da ficção. É o período da consolidação de um ideário renovador, prenunciado desde o final do século XIX.

No Norte, além de *A Bagaceira*, destacam-se como obras representativas do nosso regionalismo, *O Quinze* de Raquel de Queirós, publicado em 1930; *Menino de Engenho* (1932) e os romances que formam o ciclo da cana-de-açúcar, de José Lins do Rego; *Caetés* (1933) de Graciliano Ramos, abrindo a trilha do romance psicológico, e *Cacau* (1933) de Jorge Amado, apresentando o ambiente baiano, com seus costumes e tradições.

A linha regional do centro do país, introduzida pela pré-modernismo de *Canaã* de Graça Aranha, é continuada e em *A Fronteira* (1935) de Cornélio Pena, em *O Amanuense Belmiro* (1936), de Ciro dos Anjos, em *Mundos Mortos*, de Otávio de Faria (1937) e em outros romances.



No Sul, surge Érico Veríssimo, focalizando em *Clarissa, Caminhos Cruzados e Música ao Longe* (1933), o ambiente gaúcho. Além dele, Dionécio Machado, com *Os Ratos* (1935), retratando a vida nas fronteiras, e Viana Moog, com *Um Rio Imita o Reno* (1939), abordando a problemática da imigração alemã, na linha de Graça Aranha.

Os romances de 30 começam a responder às próprias indagações feitas pelo Modernismo, quando propõem um grito de revolta contra todo o passado literário brasileiro, principalmente contra os aspectos e fórmulas européias. A fase anterior já representara tais valores, pois *Macunaíma* é um libelo contra o indianismo convencional de José de Alencar ou de Basílio da Gama, além de romper com a estrutura narrativa tradicional, enquanto *Memórias Sentimentais de João Miramar* constitui profunda inovação lingüística.

É importante destacar que, ao lado dessa destrutividade alimentada pelos romancistas dessa década, aparecem personagens com feições europeizantes, uma vez que se constroem a partir da perspectivas do Brasil europeizado, isto é, do homem que vivia nos centros urbanizados da faixa atlântica.

Não se trata, portanto, de uma transformação radical, e além desse aspecto deve-se apontar, ainda, que o romance modernista segue muitas trilhas abertas por ficcionistas de outras escolas: o regionalismo vem desde o Romantismo, e o romance psicológico se inicia com Machado de Assis e Raul Pompéia.

Apesar de tais aspectos, sabe-se que os decênios de 30 e 40 são extremamente significativos para a cultura brasileira. Além dos nossos romances inauguradores de um período fecundo para a literatura moderna, cumpre citar os



ensaios e estudos históricos e sociológicos surgidos nesse período: *Retrato do Brasil* (1928) de Paulo Prado; *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freyre; *Evolução Política do Brasil* (1933) de Caio Prado Júnior e *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda.

A partir dessa fase, o romance toma um novo rumo, e pode-se dizer que somente depois dos anos 30 concretiza-se o ideal construtivo apregoado por Mário de Andrade que era reformar para criar novas realidades e dentro delas colocar um homem novo.

A etapa que se segue corresponde aos romances de Guimarães Rosa e José Cândido de Carvalho. Com *Grande Sertão: Veredas* e *O Coronel e o Lobisomem*, esses romancistas apresentam um novo homem: Riobaldo, (de *Grande Sertão: Veredas*) e Ponciano (de *O Coronel e o Lobisomem*). São os heróis dos novos tempos que se libertam do passado morto, que nada têm da Europa ou do Brasil urbano. Revestidos de caracteres incomuns, anunciam, talvez, traços de um outro Brasil, quando se inserem num mundo perdido, com bases místicas e conseguem aceitar a existência sem problemas, comprovando que ainda existe o homem com seus defeitos, qualidades, sonhos e utopias.

A prosa que retoma e aprofunda a sondagem psicológica que já vinha sendo desenvolvida por autores anteriores, com Mário de Andrade e Graciliano Ramos é verificável nos contos de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles.

Dentre as últimas produções da prosa literária podemos ressaltar autores, como: José Condé, Carlos Heitor Cony, Mário Palmério, Bernardo Élis, Herberto Sales, Antônio Calado, Autran Dourado, José J. Veiga, Osman Lins, João Baldo

Ribeiro, Marcelo Rubens Paiva, Rubens Fonseca, Ana Miranda, Fernando Morais,
Luís Fernando Veríssimo e Jô Soares entre outros.



CAPÍTULO TRÊS

A LINGUAGEM MODERNISTA

*“Antes dos Portugueses
descobrirem o Brasil, o Brasil
tinha descoberto a felicidade.
(...)”*

Oswald de Andrade

Pela diversidade e amplitude dos aspectos que compõem a arte e a literatura modernas, é muito difícil caracterizá-las com a mesma objetividade adotada para caracterizar movimentos anteriores.

Sabemos que, tanto na Europa quanto no Brasil, em vez de um movimento uniforme, o que houve no início do século foram correntes artísticas que se caracterizavam pela quebra de valores artísticos tradicionais e pela busca de técnicas e meios de expressão capazes de traduzir a nova realidade do século XX.

No Brasil, a todas essas tendências chamou-se Modernismo, movimento que equivale ao Futurismo, para os italianos, e ao Expressionismo, para os alemães. Somente a partir da Semana de Arte Moderna, em 1922, é que o movimento de renovação em nosso país, tomou rumos mais definidos, com propostas consistentes e conseqüentes.

3.1. Características da Linguagem Modernista

A linguagem modernista apresenta características que servem tanto à poesia quanto à prosa e merecem serem lembradas:

a) **fragmentação e flashes cinematográficos:** marcada pelo dinamismo da vida moderna e pela sobreposição de imagens e planos trazida pelo cinema, a linguagem modernista procura ser ágil e captar simultaneamente diferentes planos da realidade, como se houvesse uma colagem de vários recortes dela. O leitor, às vezes, tem a sensação de não compreender à primeira leitura de que o texto trata, não conseguindo algumas vezes unir suas partes. Observe como esta característica aparece no texto de Oswald de Andrade:

O Capoeira

_ Qué apanhá sordado?
_ O quê ?
_ Qué apanhá ?
Pernas e cabeças na calçada.

b) **a síntese:** a linguagem modernista em geral é contrária à adjetivação abundante, que caracterizou a poesia parnasiana e simbolista, e busca a frase curta, sintética, suprimindo termos desnecessários ou facilmente subtendidos. O menor poema da língua, por exemplo, é do modernista Oswald de Andrade; além do título, possui apenas uma palavra, com duas sílabas:

AMOR

Humor

c) **busca de uma língua brasileira:** desprezando o rigor das regras gramaticais, principalmente aquelas ditadas pela gramática lusitana mas distante da realidade brasileira, os modernistas aproximam a língua literária escrita da língua falada pelo povo brasileiro. Como podemos notar nestes versos de Manuel Bandeira:

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
Vinha da boca do povo na língua errada do povo
Língua certa do povo
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil

Ao passo que nós
O que fazemos
É macaquear
A sintaxe lusíada

d) nacionalismo: os primeiros modernistas interessam-se por temas brasileiros, buscando valorizar nossas tradições e culturas, bem como nosso passado histórico-cultural. Esse interesse pode ser exemplificado neste poema de Cassiano Ricardo:

Metamorfose

Meu avô foi buscar prata
mas a prata virou índio
Meu avô foi buscar índio
mas o índio virou ouro
Meu avô foi buscar ouro
mas o ouro virou terra
Meu avô foi buscar terra
mas a terra virou fronteira
Meu avô, ainda intrigado,
foi modelar a fronteira:
E o Brasil tomou forma de harpa.

e) ironia, humor, piada, paródia: os modernistas procuram ser críticos e bem-humorados. Zombam da arte tradicional e das figuras eminentes de nosso passado histórico. A paródia – como recreação crítica e irônica de outro texto – é utilizada com frequência por eles. Observe como Oswald de Andrade reúne estas e quase todas as características anteriores neste poemeto:

senhor feudal
Se Pedro II
Vier aqui
Com história
Eu boto ele na cadeia

f) temas extraídos do cotidiano: os modernistas acreditam na possibilidade de a arte ser extraída das coisas simples da vida não apenas dos grandes temas universais. Há, portanto, uma dessacralização da arte, que passa a

participar do dia-a-dia das pessoas. Observe as ações do cotidiano nestes versos do 'Pocma só para Jaime Ovalle', de Manuel Bandeira:

Então me levantei,
Bebi o café que eu mesmo preparei,
Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei pensando...
_ Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei.

g) urbanismo: nas duas primeiras décadas do século XX, os modernistas, influenciados pelo Futurismo, apreciam os temas relacionados à cidade e suas modernidades. Note como Mário de Andrade nestes versos de "Paisagem n.º 4" descreve São Paulo no começo do século:

Os caminhões rodando, as carroças rodando,
rápidas as ruas se desenrolando,
rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...
E o largo coro de ouro das sacas de café! ...

Podemos assim, concluir que as principais características da linguagem modernista quanto à forma são: versos livres, liberdade na escolha de palavras, síntese na linguagem, fragmentação, e flashes cinematográficos, busca de uma língua brasileira e pontuação relativa. Notamos também que quanto às idéias as características são: nacionalismo, revisão do nosso passado histórico-cultural, ironia, humor, piada, valorização de temas ligados ao cotidiano e urbanismo.



CAPÍTULO QUATRO

ALCÂNTARA MACHADO: UM TÍPICO MODERNISTA

“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.”

Alcântara Machado

Modernista típico, integrado ao seu meio, Alcântara Machado foi escritor da cidade de São Paulo, perfeitamente identificado com a alma popular. Trazendo para as páginas da literatura brasileira não os imigrantes italianos endinheirados da avenida Paulista, os ricos fazendeiros de café, mas o ítalo-paulista dos arrabaldes pobres, dos bairros operários. Gente do proletariado, da pequena burguesia e do pequeno comércio, torcedores do Palestra Futebol Clube. Carmela, a costureirinha, Gaetaninho, o filho do operário morador do Brás, o Nicolino Fior D'Amore, o barbeiro, Roco, o jogador de futebol, dentre inúmeros outros personagens, constituem os “italianinhos”, os filhos dos carcamanos, flagrados na simplicidade de seu cotidiano, na sua vida íntima, na luta por sua integração social.

Como prosador, Alcântara Machado trilha os caminhos experimentais anteriormente abertos por Mário e Oswald de Andrade. Sua linguagem é leve e bem-humorada, espontânea e comunicativa, resultado de sua atuação como jornalista. Tal qual Oswald de Andrade, fez uso de uma linguagem telegráfica, elíptica e cinematográfica, cheia de flashes e cortes de cenas surpreendentes. Mais

do que seu amigo inspirador, conseguiu uma comunicação fácil e direta com o público.

O universo que retrata é dos bairros dos imigrantes italianos em São Paulo – Brás, Bexiga, Barra Funda, Mooca – e o conjunto de aspectos humanos, morais, culturais e lingüísticos que formavam aquela comunidade dos anos vinte.

Mário Carelli⁶ afirma que:

Em Brás, Bexiga e Barra Funda, Alcântara Machado utiliza a língua portuguesa tal como é praticada nos bairros ítalo-paulistas. Mas, quando se compara a língua macarônica de um Juó-Bananère com a de Alcântara Machado, constata-se uma notável diferença entre a reprodução caricatural das deformações fonéticas, no primeiro, e recurso comedido às misturas de vocabulário e erros de construção gramatical no segundo. [...] De fato, Alcântara Machado não tem outro programa: 'Construir tudo. Até a língua. Principalmente a língua'.

A obra de Alcântara Machado é sem dúvida um importante documento da vida urbana e operária da cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século. Juntamente com o satírico Juó Bananère e com o desenhista Voltolino, Alcântara Machado foi uma das três principais expressões desse recorte ítalo-paulista ou ítalo-brasileiro de nossa realidade, como bem afirmaram William Roberto Cereja e Thereza Cochar Magalhães em sua obra *Literatura Brasileira* publicado pela Atual Editora em 1995.

⁶ CARELLI, Mário. *Carcamano e comandadores. Os Italianos de São Paulo: da realidade à ficção (1919-1930)*. São Paulo: Ática, 1985. p. 78.

Uma Família Tradicional

Antônio de Alcântara Machado pertenceu a uma das mais antigas famílias de São Paulo, tanto do lado paterno como do materno, cujos troncos se enraizaram nos primeiros tempos da colonização da capitania: bisneto do brigadeiro José Joaquim Machado d'Oliveira (1790-1867), veterano das campanhas do Sul, presidente de cinco províncias, deputado geral, diplomata, historiador e geógrafo; neto de Brasília Augusto Machado d'Oliveira (1875-1941), advogado, professor da Faculdade de Direito de São Paulo e seu diretor, vereador, deputado e senador estadual (no período anterior à Revolução de 1930), constituinte em 1933, líder da oposição, senador federal, escritor, sócio efetivo da Academia Paulista de Letras e da Academia Brasileira de Letras. Isto, pelo lado paterno. Seus avós maternos eram de Taubaté, ali radicados desde a fundação da cidade, no Vale do Paraíba, ponto de parada obrigatória das bandeiras em demanda ao ouro e diamantes das Minas Gerais. Chamava-se a mãe: Maria Emília de Castilho Machado. Daí o nome quilométrico, só para uso nos documentos do cartório: Antônio Castilho de Alcântara Machado d'Oliveira.

De uma família assim, que remonta ao nosso primeiro século, Antônio de Alcântara Machado é da sexta ou sétima geração de antigos proprietários e burocratas, gente que ocupou funções no serviço público da capitania, da província e do Estado, da colônia à República; como o de seus irmãos, Brasília (segundo deste nome), José, Iolanda e Teresa, seu destino era o de continuar a dinastia paulista dos Alcântara Machado d'Oliveira, na política e no magistério. Foi eleito deputado federal em 1934, no pleito que se seguiu à promulgação da

Constituição de 16 de julho, mas não chegou a empossar-se nem a exercer o mandato, por ter falecido, antes de haver completado 35 anos, a 14 de abril de 1935. Coube a Brasílio Machado Neto (1900-1968), um ano mais velho, retomar a tradição da família, no regime instaurado pela Constituição de 1945, como um dos líderes do Partido Social Democrático, Secção de São Paulo, e das classes produtoras, deputado estadual e presidente da Assembléia Legislativa de São Paulo; deputado federal e mais de uma vez presidente da Confederação Nacional do Comércio.

Um Puro Intelectual

No entanto, a atividade política de António Alcântara Machado não passou de um acidente ocasional, pois na verdade, ele foi puro intelectual, que se afirmou como jornalista e escritor, como um dos grandes nomes do Modernismo. De acordo com Francisco de Assis Barbosa sua biografia é curta e toda marcada por atividades culturais, sobretudo como diretor de periódicos literários de vida efêmera, mas de grande significação no movimento de renovação estética dos anos 20, além dos livros que publicou em vida. Dele escreveu Alceu Amoroso Lima⁷ (Tristão de Ataíde), o grande crítico do Modernismo:

Foi dos que passaram, pela nova geração, como um meteoro. Mas deixando um rastro realmente luminoso. Quando morreu, com trinta e poucos anos, já deixara marca moderna e me lembro de que, respondendo a um inquérito, na época, sobre o melhor prosador modernista, respondi: António de Alcântara Machado.

⁷ LIMA, Alceu Amoroso. **Companheiros de viagem**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. p. 60.

Paulistano por Excelência

O escritor nasceu na cidade da garoa, São Paulo, em 25 de maio de 1901, fez os estudos primários no Colégio Staiford, o secundário no Ginásio São Bento, completando o curso preparatório com os frades beneditinos, quando conheceu Sérgio Buarque de Holanda, dois anos mais moço. Ingressou em seguida na Faculdade de Direito de São Paulo, diplomando-se bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais em 1923. Participou intensamente da vida acadêmica, como orador oficial do Centro XI de Agosto. Fez parte do grupo de estudantes que compareceu ao Teatro Municipal, em fevereiro de 1922, para vaiaar os promotores da Semana de Arte Moderna. Já havia publicado no *Jornal do Commercio*, edição paulista, um artigo bastante severo sobre o livro *Vulto e Livros*, de Artur Mota, apontando falhas e corrigindo erros. Embora não aceitasse a literatura acadêmica do tipo da que era praticada por Artur Mota, tinha restrições aos exageros modernistas...

Certo é que, iniciado na advocacia, não deixará daí por diante a atividade jornalística, desde que começara a colaborar no *Jornal do Commercio*, SP, pela mão amiga de Mário Guastini. Redigiu durante alguns anos a seção "Teatros e música", até que se efetivou como redator e substituto eventual do redator-chefe. Chegou a exercer essas funções interinamente, durante a revolução de 1924, chefiada pelo General Isidoro Dias Lopes, e provavelmente são de sua autoria os cabeçalhos do noticiário cotidiano da cidade então sob ocupação militar, em poder dos revoltosos, quando o governo do Estado abandonou a sua sede no Palácio Campos Elísios e instalou-se provisoriamente em Guanabara, na periferia da



capital, durante o bombardeio da capital paulista. No *Jornal do Commercio*, apareceram alguns dos primeiros trabalhos literários de ficção já francamente modernista, que se acham relacionados na cronologia.

Cabe ressaltar que o escritor sempre teve sua cidade como musa inspiradora de suas obras, retratando nelas a cidade e sua gente.

Um Viajante Modernista

Sabemos por notas biográficas que no ano seguinte (1925), o escritor realiza a sua segunda viagem à Europa – ainda menino, fora pela primeira vez, com os pais e os irmãos, - percorrendo o clássico itinerário: Lisboa, Paris, Itália e Espanha. Das crônicas e reportagens que enviou para o *Jornal do Commercio*, SP, nasceu o livro de estréia, *Pathé-Baby* (1926), todo ilustrado por Paim, precedido de um prefácio de Oswald de Andrade, um dos promotores da Semana de Arte Moderna, responsável pela conversão do jovem escritor à corrente renovadora. Integrado ao movimento, aparece à frente do periódico *Terra Roxa ... e Outras Terras*, que dirige com A . C. Couto de Barros (1926), a que se seguiria a *Revista de Antropofagia*, que dirige com Raul Bopp (1929). Essas revistas são de existência efêmera. A primeira tiraria apenas seis números. A Segunda morreria no 11º. Entretanto, continuaria a *Revista* como suplemento literário do *Diário de São Paulo* (1929), quando Antônio de Alcântara Machado já havia rompido com Oswald de Andrade. Em 1975, José Mindlin promoveu, em edição fac-similar, as duas fases da *Revista de Antropofagia*, chamadas primeira e Segunda dentições, com uma introdução de Augusto de Campos. De *Terra Roxa...*, saiu também uma

edição fac-similar, iniciativa da Livraria Martins Editora, São Paulo, 1977, com introdução de Cecília de Lara. "*Terra Roxa ... e Outras Terras*, um periódico Pau Brasil".

Mas não será nem com *Terra Roxa...* nem com a *Revista de Antropofagia* que se encerra a ação de Antônio de Alcântara Machado, à frente de publicações modernista. Depois de 1930, com Paulo Prado e Mário de Andrade, funda a *Revista Nova* (1931-1932), efêmera como as anteriores, que é a sua derradeira experiência em matéria de revistas literárias, talvez de todas a mais importante, ao tentar restaurar a melhor tradição brasileira nesse gênero de publicações: a *Revista Brasileira*, de José Veríssimo, e a *Revista do Brasil*, de Monteiro Lobato. É na *Revista Nova* que aparece um dos melhores contos de Antônio de Alcântara Machado, obra-prima da nossa novelística, "As Cinco Panelas de Ouro".

À margem dessa atividade é que foram publicados os volumes de contos, na mesma linha renovadora de *Pathé-Baby: Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927) e *Laranja da China* (1928) - livros que consagraram o seu autor, como um dos maiores nomes da literatura contemporânea, na feição modernista que a caracteriza. Revela-se, ao mesmo tempo, o historiador, com a monografia *Anchieta na Capitania de São Vicente*, Prêmio da Sociedade Capistrano de Abreu de 1928, reunindo vasta bibliografia, a par de uma interpretação objetiva do apostolado inaciano em São Paulo, retificando e completando dados importantes que vem citada em mais de um passo da obra monumental do Padre Serafim Leite, S.J., *História da Companhia de Jesus no Brasil*.



No ano de 1929, o escritor vai à Europa pela terceira e última vez, demorando-se em excursão pela França, Itália e Alemanha, até meados do ano seguinte. Filho de político – e político decaído, dos que eram chamados pejorativamente “carcomidos”, de acordo com a terminologia revolucionária da época – continuaria, no regresso ao Brasil, a sua vida de jornalista e escritor, à margem da advocacia, sem qualquer preocupação de se tornar, um dia, o sucessor paterno no Partido Republicano Paulista, o velho “jequitibá” que a Revolução de 1930 não conseguira derrubar de todo.

Durante toda a campanha, que mobilizou São Paulo por inteiro contra a ditadura, António de Alcântara Machado viveu apaixonadamente uma nova experiência, a do rádio, como superintendente da Rádio Sociedade Record. Completava-se assim o jornalista na descoberta de uma técnica antes desconhecida e jamais praticada no Brasil, nas notícias e comentários em torno do movimento constitucionalista, de julho a outubro, do início ao fim da Revolução Paulista de 1932. Foi essa atuação que o credenciou a exercer as funções de secretário da bancada paulista à Assembléia Constituinte (1933-1934), eleita sob a legenda da Chapa Única por São Paulo Unido.

Transferindo a residência para o Rio de Janeiro, a fim de se integrar à absorvente atividade política, António de Alcântara Machado nem por isso abandona a literatura e o jornalismo. Faz o rodapé da crítica literária dos *Diários Associados* – que pertencera a Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde) e Agripino Grieco, escrevendo sobre os livros dos novos autores que surgia como: Caio Prado Júnior, Amando Fontes, José Lins do Rego e Otávio de Faria, entre

outros. Assume, depois, a direção do *Diário da Noite*, assinando a coluna da primeira página, dedicada a comentários políticos.

Promulgada a Constituição de 16 de julho de 1934, candidata-se às eleições para deputado federal pelo Partido Constitucionalista de São Paulo, chefiado então pelo Governador Armando Sales de Oliveira. Eleito, falece na Casa de Saúde São Sebastião, uma semana depois de ser internado e operado do apêndice, fulminado por uma peritonite infecciosa, em 14 de abril de 1935. O corpo é trasladado a São Paulo, para ser inumado dois dias após, no mausoléu da família, no Cemitério da Consolação.

Postumamente, editaram-se de Antônio de Alcântara Machado as seguintes obras: *Mana Maria* (1936), reunindo o romance que deu o título ao volume e contos avulsos, entre inéditos e publicados anteriormente em jornais e revistas; *Cavaquinho e Saxofone* (1940), coletânea de crônicas e artigos de várias fases da sua carreira jornalística, de 1926 a 1935, colecionadas por Sérgio Milliet e Cândido Mota Filho, além de impressões da segunda viagem à Europa (1929-1930) e da viagem a Montividéu e Buenos Aires (1935), quando participou de uma caravana de intelectuais brasileiros ao Prata, a convite do jornal *Crítica*, de Buenos Aires; *Brás, Bexiga e Barra Funda e Laranja da China* (1944), num só volume, com prefácio de Sérgio Milliet e capa desenhada por Clóvis Graciano.



CAPÍTULO CINCO

CONSIDERAÇÕES MODERNISTAS

“Durante muito tempo a nacionalidade viveu da mescla de três raças que os poetas xingavam de tristes: as três raças tristes.”

Alcântara Machado

Francisco de Assis Barbosa ao apresentar a obra de ficção de Antônio Alcântara Machado, diz não resistir à tentação de provocar o debate, no campo literário, de um problema que tem sido o divisor das águas do campo político brasileiro, o nacionalismo. Segundo ele o problema está ligado ao da participação do intelectual na vida pública, sendo que nem sempre é possível separar a literatura da política, a não ser que consideremos escritores e políticos uns rematados imbecis. Quer queiram, quer não queiram os tais intelectuais, indiferentes, um romance, um conto, uma baladinha, um soneto, uma peça de teatro, seja qual for a forma de expressão ou gênero literário, há de refletir sempre um estado de espírito, individual ou coletivo, e conseqüentemente atuará sobre o autor todo o complexo da organização política e social do seu país e da sua época. Mário de Andrade, que teimou em isolar-se, tentando em vão criar uma barreira entre a sua obra e a política, acabou por reconhecer no Modernismo – movimento que quase ia se degenerando num insuportável esnobismo literário. Irmanam-se desse modo, no mesmo processo histórico, os “tenentes” dos dois 5 de Julho e do 3 de Outubro com os “rapazes” paulistanos da Semana de Arte Moderna de 1922. Afinal de contas, o que é o *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, livro de inspiração

berrantemente modernista, publicado em 1926, e que antes de Outubro de 1930 atingiria nada menos do que quatro edições, serão um manifesto revolucionário? Basta reler o pós-escrito, de 1926-1928, que termina assim:

“Para o revoltado, o estado de coisas presente é intolerável, e o esforço de sua ação possível irá até a destruição violenta de tudo que ele condena. O revolucionário, porém, como construtor de uma nova ordem, é por sua vez um otimista que ainda acredita, pelo progresso natural do homem, numa melhoria em relação ao presente. É o que me fez encerrar estas páginas com um pensamento de reconforto: a confiança no futuro que não pode ser pior do que o passado”.

Segundo Francisco de Assis Barbosa, o que interessa recordar aqui é que o ponto de partida de tudo isso foi o movimento modernista de São Paulo. Apontando precursores, como Capistrano de Abreu e Euclides da Cunha, no plano dos estudos brasileiros; como o dos regionalistas do tipo de Afonso Arinos, Domingos Olímpio, Valdomiro Silveira e João Simões Lopes, neto, no plano das inovações estéticas; ou ainda, mais proximamente, um Lima Barreto e um Monteiro Lobato. Mas estes escritores não conseguiram se livrar do convencionalismo e da sintaxe lusa recheadas com alguns aspectos regionalistas não conseguindo sobressair a sua peculiaridade artística.

Um dos chamados precursores modernistas que se destacou foi Lima Barreto, acrescentando algo novo dentro de nossa literatura que vinha estagnada nos escritores românticos e realistas como Alencar e Machado de Assis.

Devemos lembrar que Lima Barreto não gostava que o comparasse a Machado de Assis, uma vez que não era seu discípulo como alguns críticos da época diziam. Alegrava-se sim quando alguém fazia questão de separá-los.



Fizemos questão de citar alguns precursores do modernismo como forma de introduzir algumas questões que serão bandeiras deste movimento e que já possuíam alguns indícios em outros movimentos, dentre eles o próprio Romantismo, através de José de Alencar, que buscava concretizar uma autêntica língua portuguesa que é um ideal dos modernistas.

Mas nossa intenção não é nomear e caracterizar autores e obras do movimento modernista e sim destacar um autor em especial que de certa forma não é privilegiado nos vários estudos sobre o movimento citado: o paulistano Alcântara Machado.

Naquela década dos chamados anos 20, um novo escritor surgiu na literatura brasileira. Não veio ele cantar a natureza, os versos livres, a liberdade de expressão e marcas do novo tão conclamadas na Semana de 22, mas sim falar de algo conhecido: da sua cidade de um povo vindo de um outro continente – trabalhador e alegre por natureza – que veio substituir a mão-de-obra negra e traduzir em progresso o suor de seu trabalho: os italianos. Seria ele chamado de o ítalo-brasileiro.

As personagens das obras de Alcântara Machado são gente do proletariado, do pequeno comércio, o filho do imigrante sem nenhum polimento, o filho do “carcamano” e a sua integração político-social.

Alcântara Machado concretizou em nossa literatura o regionalismo urbano voltado para uma das maiores cidades do mundo: São Paulo, onde ela não foi somente cenário ou palco mas também personagem, pois através dela podemos ver as várias nuances do comportamento humano.



Assim, devemos mostrar que a grandiosidade existente nos regionalistas: Érico Veríssimo, João Guimarães Rosa e José Lins do Rego, dentre outros, também está presente no paulistanismo de Alcântara Machado - uma vez que sua obra conseguiu a universalidade tornando-se atemporal, característica primeira da literatura.



CAPÍTULO SEIS

BRÁS, BEXIGA E BARRA FUNDA: UMA VISÃO URBANIZADA

“Brás, Bexiga e Barra Funda, como membro livre imprensa que é, tenta fixar tão somente alguns aspectos da vida trabalhadeira, íntima quotidiana desses novo mestiços nacionais e nacionalistas.”

Alcântara Machado

Antes de mais nada gostaria de dizer que vou trabalhar neste capítulo o tema da urbanização, tendo como fundamentação o texto: “Anos 20: A São Paulo do Brás, Bexiga e Barra Funda” de Carlos Eduardo Schmidt Cappela publicado na revista da Unicamp, **Remate de Males**, em 1990, onde este tema é analisado a partir do ponto de vista de um único autor do Modernismo brasileiro: Ant3nio Alcântara Machado. E se não bastasse, este primeiro recorte traz embutido ainda um outro: as reflexões que virão a seguir são, em verdade, fruto de um trabalho de análise, que tem por objeto tão somente uma das obras publicadas pelo autor, em 1927: o *Brás, Bexiga e Barra Funda*.

Segundo Cappela esta restrição não se constitui necessariamente num problema assim tão grave, como veremos, pois o que aqui importa, me parece, é destacar possíveis formas segundo as quais o ambiente urbano pôde se ver representado na literatura – ambiente urbano que configura o cenário no qual não teria o menor sentido falarmos em “Modernidade”, esta palavra coringa que carrega um significado tão amplo, e por isso mesmo tão vago.

Sabedores de que ao falarmos de António Alcântara Machado, temos que ter sempre presente que a sua relação com a cidade onde nasceu surge constantemente mediada pela paixão. Ele foi, nunca é demais assinalar, enquanto vivo, um fiel apaixonado por aquela São Paulo das décadas de 20 e 30, cidade que ele viveu intensamente, espaço por excelência da então nascente modernidade brasileira. São Paulo que, de uma forma ou de outra, invariavelmente se mostra presente num bom número de textos criados pelo autor, sejam estes crônicas, reportagens ou contos.

No final da década de 20, por exemplo, quando em viagem pela Europa, António Alcântara Machado elabora um texto em que medita sobre a chegada da morte, de acordo com Cappela, onde deixa claro tanto aquela forte paixão pela terra natal como também constrói, em traços rápidos, um painel em que se resume toda a dinâmica dissonante, bem característica do universo urbano do início do século. Como podemos comprovar neste trecho do texto citado por Luis Toledo Machado⁸:

Não quero morrer na Europa. Quero ir para o Brasil, na cidade de São Paulo, numa manhã bem quente.(...)

Percebemos que não é apenas esta São Paulo, com suas fábricas, com seus carros, automóveis e bondes, com todo um conjunto de cheiros e barulhos, não é apenas este território em que conviviam alguns dos mais típicos símbolos dos tempos modernos, não é apenas esta São Paulo da zona central, cosmopolita e veloz, que lhe atraía sua **Lira Paulistana**, que nada mais é do que uma coletânea

⁸ MACHADO, Luis Toledo. **António de Alcântara Machado e o Modernismo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. p. 51.

de versos que compôs tendo por modelo e inspiração simples modinhas de rua, então comuns em certos ambientes da cidade. Antônio Alcântara Machado demonstra que também lhe interessava o universo da sensibilidade e espontaneidade populares. Nesta introdução ele justifica a sua súbita incursão na poesia popular exatamente em função daquele profundo apreço pela vida que São Paulo lhe oferecia (Cappela nos lembra que Antônio Alcântara Machado nunca se dedicou à produção poética, restringindo-se à prosa, ao contrário da grande maior parte dos autores modernistas da sua geração). Ele então explicava em sua *Lira Paulistana*:

Não se trata de estro nem exercício. A coisa é outra. É que o fraco do autor pela cidade natal tem na mania anotadora de tudo que é paulistano a sua expressão mais quotidiana. Daí a presente coleção de modinhas. Tão simplesmente.⁹

Antônio Alcântara Machado fala da cidade através das páginas de *Brás*, *Bexiga e Barra Funda*. E para assinalar esta presença, basta apenas o próprio título da obra, pois o Brás, o Bexiga e a Barra Funda ainda hoje são bairros que resistem à complexidade urbana de São Paulo.

Mas há um dado curioso, o livro quando estava ainda em elaboração, isso em 1925, chegou a possuir um outro nome, provisório: *Ítalo-Paulistas*. E o interessante é que caso ponhamos lado a lado este título primeiro e o definitivo teremos como resultado a explicitação dos dois eixos fundamentais que sustentam cada uma das narrativas: os imigrantes italianos, e seus filhos; e a paisagem fornecida pelo ambiente paulistano.

⁹ MACHADO, Antônio de Alcântara. *Prosa preparatória & cavaquinho saxofone*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 291.

Esta alteração no título da obra talvez mereça algumas palavras, porque de certo modo ilustra o trabalho do autor, o esforço que sempre empreendeu, desde *Pathé-Baby*, seu livro de estreia, no sentido de conseguir uma linguagem extremamente sintética, todavia com um alto poder de significação e informação. Se com o título anterior – Ítalo-Paulistas – a referência ao espaço urbano ficava quase esquecida, com a ênfase recaindo principalmente sobre o panorama humano basicamente tratado na obra, com o título definitivo estes dois eixos já se mostram em toda sua complementariedade. Isso porque o Brás, o Bexiga e a Barra Funda eram ainda, na década de 20, bairros tipicamente italianos. Assim, ao reunir tais nomes no título do livro, António Alcântara Machado deixava implícita a referência ao elemento imigrante, ao mesmo tempo em que, metonimicamente, insinuava o ambiente paulistano onde aqueles sobreviviam.

O livro traz, ainda, um subtítulo, “Notícias de São Paulo”. Dele, nesse momento, nos importa o termo notícias, específico da esfera do jornalismo e que sugere, entre outras coisas, fidelidade a dados concretos, factuais, realismo e objetividade. Na introdução ao *Brás, Bexiga e Barra Funda*, sintomaticamente denominada “Artigo de Fundo”, que é como eram chamados os editoriais da imprensa da época, a pretensa vinculação da obra a uma modelo jornalístico é levada ainda mais adiante. Sendo que neste “Artigo de Fundo”, António Alcântara Machado¹⁰ coloca *Brás, Bexiga e Barra Funda* como um típico órgão informativo:

Este livro não nasceu livro: nasceu jornal. Estes contos não nasceram contos: nasceram notícias. E este prefácio portanto também não nasceu prefácio: nasceu artigo de fundo.(...)”

¹⁰ MACHADO, António Alcântara, op. cit., p. 51, 54.

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

Cappela afirma que para caracterizar *Brás, Bexiga e Barra Funda* e os contos nele presentes como jornal e notícias Alcântara se utiliza, como contraponto, das formas livro e contos, que são negados mas fornecem a base para a própria negação. Interessante também é a presença do demonstrativo “este”, que aponta para o objeto que o leitor tem em mãos, em sua concretude, atual, do objeto. Assim, fica claro que a concepção é que possibilita ao *Brás, Bexiga e Barra Funda* assumir o estatuto de órgão jornalístico.

O resultado, de qualquer modo, é a construção de um curioso paradoxo, onde o que é dito não corresponde ao que qualquer leitor encontra ao percorrer as páginas do livro, pois tanto pelas tramas, pela forma, pelo trabalho de construção da narrativas, como pela linguagem empregada percebemos que *Brás, Bexiga e Barra Funda* faz parte, desde o lançamento, à tradição literária.

Mas a questão é que Ant3nio Alcântara Machado, quando pensa em literatura brasileira moderna – e modernista – tem sempre em mente a realidade que o país vivia, como um todo:

(...) No Brasil o documento coincide com a poesia. É uma verdade. Das mais verdadeiras que há. Pois muitíssimo bem: exploremos essa documentação poética. Fixemos essa corrida danada que é a vida brasileira de hoje. Ela é toda poesia. Ela é mais literária possível. Invenção contínua multiplica-se em mil e um aspectos trágicos, curiosos, belos, ridículos, impressionantes, o diabo. (...) ¹¹

¹¹ MACHADO, Ant3nio de Alcântara, op. cit., p. 297.

Desde modo, é possível notar que o que mais lhe chamava a atenção era o presente, a atualidade exibida pela nação, campo e cidades, vida que devia ser documentação, mimetizada no seu mais alto grau. Talvez esteja precisamente aqui aquele querer ver o livro como resultado de um trabalho tipicamente jornalístico.

No caso específico de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, cujos contos se passam unicamente no cenário paulistano, desde o princípio se estabelece uma certa fidelidade com relação à paisagem urbana. Isso porque, nos limites de uma cidade, assinalar o ambiente em que determinada personagem vive, ou por onde transita, ou onde tem seu trânsito impedido, e até mesmo o ato de sugerir os espaços com os quais ela sonha, já significa, por si só, fornecer informações de relevo sobre este personagem. E informações de antemão dadas pela própria organização do espaço urbano, concretamente estabelecidas graças ao entrechoque, ao confronto entre as várias forças sociais.

A cidade de São Paulo, certas regiões de São Paulo, mais que mero referente, transforma-se, assim, em elemento fundamental para a economia das narrativas. Certos dados, nomes de praças, ruas, avenidas ou prédios públicos de todos conhecidos, toda uma série de indicações geográficas tem o poder de operar como verdadeiros marcos. Por isso, a todo momento, nos surpreendermos visitando a rua Oriente, a rua Barão de Itapetininga, a rua do Gasômetro, a avenida Paulista ou a avenida Água Branca, a avenida Higienópolis, a praça do Patriarca, a praça Buenos Aires, o cemitério do Araçá, o Parque Antártica onde o Corinthians derrota o Palestra Itália, o Ginásio de São Bento, o largo Municipal, o de São Francisco, o clube Paulistano, entre tantos outros.



A preocupação em fornecer demarcações geográficas precisas é algo tão marcante que torna possível identificar, em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, o trabalho de um narrador cartógrafo. Este como que mapeia a sua cidade, enquanto passeia por ela. Tais indicações físicas, como um mapa, têm o poder de recompor aquela São Paulo dos anos 20, em seu todo, ao operarem, metonimicamente, por substituição.

Mais que cartógrafo, entretanto, o narrador pode ser visto como um “Bricoleur”, no exato sentido que Claude Levi-Strauss deu a este termo. Isso porque das ruas, monumentos, praças, a avenida por onde passeia ele recolhe, ainda, colecionando, placas, cartazes, propagandas típicas de então, para incorporá-las às narrativas que compõe. O conjunto destes elementos, que configuravam a paisagem da paulicéia do início do século, datam a cidade desenhada em *Brás, Bexiga e Barra Funda*.

O que este narrador pretende é reproduzir com a mais alta fidelidade possível o próprio cenário, o ambiente que a cidade descortina diante de seus olhos: além de nomeados, citados, placas e cartazes aparecem em destaque em meio ao texto, em negrito, caixa alta, ou negrito e caixa alta combinados. Na São Paulo de *Brás, Bexiga e Barra Funda* passamos diante de casas de moda que orgulhosas exibem na fachada, em grandes placas, seus nomes, invariavelmente de inspiração francesa, como era de bom tom: **AO CHIC PARISIENSE, SÃO PAULO-PARIS, PARIS ELEGANTE**; podemos encontrar seu Corrado discutindo à porta da **QUITANDA TRÍPOLI ITALIANA**; podemos combinar uma conversa no **AO BANHEIRO SUBMARINO** ou mesmo nos **SALÃO**

PALESTRA ITÁLIA, ou perceber voando junto à poeira das ruas os prospectos que imitam a placa monumental do **ARMAZÉM PROGRESSO DE SÃO PAULO**.

O desejo de mimetizar a realidade que brilha à sua volta não só se restringe a tudo aquilo que é percebido apenas visualmente. O narrador também ouve um sem número de falas, vozes que estouram, pipocam pelas ruas. E para reproduzi-las tal como em verdade elas são escutadas, e portanto executadas, o narrador novamente lança mão do negrito, da caixa alta e de um bom número de sinais gráficos, como traços entre sílabas e reticências. Resulta daí que tal variação de tipos e tons quebra a uniformidade tipográfica das páginas e delimita pequenas porções de textos, fragmentos. A representação do universo urbano, deste modo, deixa de ser meramente física, e passa a ter por objeto a dinâmica mesmo que a vida paulistana cada vez mais se tornava apta para oferecer.

Ora, na cidade moderna o que encontramos, seja nas ruas, nas casas, ou mesmo no trabalho, são os ritmos descontínuos, seriados; o espaço resta atomizado, ainda que fluido, as imagens e eventos transitórios, passageiros. Os apelos sonoros e visuais se multiplicam, se esfacelam, se entrelaçam e se entrecruzam ao redor de cada um de nós. O fato deste fenômeno, de certa forma, já então poder ser dividido em São Paulo é que nos possibilita dizer que a fragmentação peculiar a *Brás*, *Bexiga* e *Barra Funda* mimetiza a cena paulistana. A própria substância visual das narrativas tem, assim, a capacidade de refletir a movimentação do ambiente urbano.



Certos símbolos temáticos peculiares à vida de uma metrópole do início do século, são sinônimos de modernidade, tais como carros, bondes ou automóveis, fábricas e máquinas, são apenas complementares, no caso de *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Na verdade, a expressão da vida moderna se impõe como princípio formal para a construção dos contos, e não limitando-se somente à imobilidade do tratamento visível.

Para isso o narrador procura encontrar e pôr em jogo toda uma série de técnicas e processos de composição literária, com o intuito de imitar toda aquela movimentação caótica, típica do moderno panorama urbano.

Segundo Cappela, embasado em Walter Benjamim, o cinema seria a arte mais representativa do nosso século, porque ele introduz, enquanto princípio formal de composição, de uma certa “percepção por choques”, natural na vida cotidiana de uma grande metrópole. Ora, em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, toda uma série de princípios semelhantes aos que governam a produção de um filme – paralelos, portanto, à dinâmica da vida moderna – são largamente utilizados. Os contos todos são divididos em pequenas narrativas, blocos que correspondem a cenas, no caso de cinema, que se ordenam e se sucedem segundo uma certa lógica especial. Como na montagem cinematográfica, surgem descontinuidades de ordem temporal e espacial, que devem ser preenchidas pelos leitores no próprio ato de leitura. Mesmo nos momentos em que o nexo temporal ou espacial é recomposto pelo narrador, o conjunto das ações acontecidas no intervalo entre os dois blocos nem sempre fica restabelecido. Uma nova tarefa que cabe ao leitor.

Tal trabalho de montagem é fundamental para o poder de síntese que caracteriza cada um dos contos que compõem a coletânea, além de mimetizar a segmentação do cotidiano então mostrada por São Paulo. A isso se soma a variação do ponto de vista que podemos encontrar nas narrativas, o que garante grande movimentação e velocidade aos textos. Os dois processos, na verdade, se conjugam, operando juntos em favor da obtenção de determinados efeitos estéticos. Assim, por exemplo, em “Amor e Sangue”, dois segmentos sucessivos são introduzidos a partir de uma mesma imagem, que no início do conto já havia surgido uma primeira vez: é a imagem das fábricas apitando e governando o dia-a-dia das pessoas simples, controlando o horário de cada um, impondo um certo “tempo”, principalmente para os trabalhadores. Isso sugere, de certo modo, a repetição cotidiana dos mesmos eventos, tal como na vida rotineira, e controlada, das sociedades industrializadas. Além disso, ela assinala a desenvolvimento cíclico de um dia qualquer na vida de algumas pessoas, num texto em que a repetição de fatos e ações é o tema principal: um crime passionai segue-se a outro, e ambos alimentam comentários, notícias jornalísticas e canções, modinhas populares.

Neste mesmo conto, o foco, no primeiro segmento, desliza da personagem central para algumas cenas de rua que se desenvolvem à sua volta, fixa-se na professora que passa, dilui-se no ambiente, só daí retornando ao protagonista:

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

- Vá roubar no inferno, seu Nicolino! Foi o que ele ouviu de si mesmo.
- Pronto! Fica por quatrocentão.
- Mas é tomate podre, seu Corrado!

la indo na manhã. A professora pública estranhou aquele ar tão triste. As bananas na porta da QUITANDA TRIPOLI ITALIANA eram de ouro por causa do sol. O Ford derrapou, maxixou, continuou bamboleando. E as chaminés das fábricas apitavam na rua Brigadeiro Machado.¹²

Esta percepção de pequenos diálogos, conversas e falas entrecortadas, é uma experiência corriqueira na vida diária de uma grande metrópole. E a variação do foco do olhar procura reproduzir o ritmo mesmo com que os acontecimentos se desenrolam, numa tentativa de fidelidade e objetividade.

Mesmo a simultaneidade de eventos díspares, algo que é impossível de ser conseguido num texto graças à natureza física da escrita, que obriga à sucessão, chega a ser tentada pelo narrador.

Outro recurso utilizado pelo narrador e que tem correspondência na vida das grandes cidades, onde tão somente parcelas da realidade são apreendidas e de algum modo acabam por ter que responder pela totalidade, é o uso de metonímias. Estas permitem um recorte visual da paisagem urbana, com suas imagens efêmeras e parciais, acima de tudo sintéticas, à medida que certos detalhes trazidos ao plano da narrativa, fragmentos, possibilitam a composição de certos quadros que ilustram flagrantes significativos da cena paulistana.

São Paulo, assim, tem a vida, a sua pulsação, seus habitantes e seu ritmo peculiar reproduzidos em *Brás*, *Bexiga* e *Barra Funda*. O universo físico e humano, tudo aquilo que é típico daquela cidade que se desnuda diante de um observador apaixonado, o próprio modo como as coisas acontecem nesse ambiente, propicia matérias e formas a serem trabalhadas literariamente. Por isso é possível considerar São Paulo como uma personagem central do livro.

¹² MACHADO, António de Alcântara, op. cit., p. 22.



Por isso Carlos Eduardo Cappela afirma que a paixão de António Alcântara Machado por São Paulo está materializada, concretizada em *Brás*, *Bexiga e Barra Funda*. Afinal, reproduzir e mimetizar a cidade em que se vive, mais do que uma simples declaração, é um verdadeiro ato de paixão.



CAPÍTULO SETE

ROTEIRO DE *BRÁS, BEXIGA E BARRA FUNDA*

“Este livro não nasceu livro: nasceu jornal. Estes contos não nasceram contos : nasceram notícias. Este prefácio portanto também nasceu prefácio: nasceu artigo de fundo.”

Alcântara Machado

Assíduo leitor de jornais, António Alcântara Machado colhia suas histórias nos aspectos fugazes do dia-a-dia do paulistano. O autor tinha faro inigualável para transformar a notícia de um atropelamento ou de um crime passionai, o anúncio de um estabelecimento comercial ou uma simples nota de coluna social em matéria literária.

Brás, Bexiga e Barra Funda – Notícias de São Paulo é composto por 11 historietas, que misturam conto e crônica. Desde 1961, elas vêm sendo publicadas juntamente com as de *Laranja da China*, sob o título *Novelas Paulistanas*.

Na época da primeira edição do volume, em 1927, três dessas historietas (*Gaetaninho, Carmela e Lisetta*) já haviam sido publicadas no *Jornal do Commercio*, as duas últimas acompanhadas da observação: “Para um possível livro de contos: ÍTALO PAULISTAS”.

Assim neste capítulo traçaremos um roteiro com os elementos que compõem *Brás, Bexiga e Barra Funda* de António Alcântara Machado como se segue:



Os Imigrantes Italianos em Foco

Nos primeiros anos do século XX, a cidade de São Paulo via-se invadida pelos novos “mamalucos”, “italianinhos”, “carcamanos” em busca de integração e ascensão social. Na década de 1910, eles detinham o primeiro lugar entre os estrangeiros donos de imóveis na zona urbana, porém, concentravam-se em bairros pobres e industriais, como o Brás, o Bexiga e a Barra Funda. Estes imigrantes serviram de modelo para o autor escrever o livro.

Já no prefácio da obra, batizado com o nome de “Artigo de Fundo”, Antônio Alcântara Machado assinala que o livro é uma tentativa de “fixar tão-somente alguns aspectos da vida trabalhadeira, íntima e quotidiana desses novos mestiços nacionais e nacionalistas. É um jornal. Mais nada. Notícia. Só”. O autor seguia, dessa maneira, os passos de Oswald de Andrade e Juó Bananere (pseudônimo de Alexandre Marcondes Machado), pioneiros das crônicas de imigração na imprensa paulistana, que recorreram à paródia como máscara para veicular opiniões políticas da elite. Em seus textos, escreviam em um Português macarrônico, misturando o Português falado pelo caipira e pela população mestiça e negra com o calabrês, o napolitano e o vêneto (na verdade, um novo dialeto, inexistente na Itália).

O Português Italianado

Alcântara Machado dispôs-se a homenagear a italianidade lingüística e comportamental que marcava o dinamismo da cidade em expansão, recriando-a na linguagem certa e ligeira das notícias de jornal. Embora elogie as deformações

da sintaxe e da prosódia empregadas por Juó Bananere “aqui italianização da língua nacional, ali nacionalização da italiana, saborosa salada ítalo-paulista”), Antônio de Alcântara Machado não o imita: integra vocábulos e estruturas frasais da Língua Italiana ao Português coloquial dos personagens, preservando a brasilidade do narrador.

Recursos Gráficos

Além das falas em Italiano puro (“Evviva il campionissimo!”) e daquelas em Português macarrônico (“Scusi, senhora. Desculpe por favor. A senhora sabe, essas crianças são muito levadas. Scussi. Desculp.”), o autor explora recursos como:

- O uso de palavras em letras maiúsculas sugerindo aumento no volume da voz: “...Da inde-pendência o brado re-TUMBAN-te!”; “Solt’o rojão!Fui Rebent’a bomba! Pum! CORINTHIANS!”.
- A separação de sílabas para reproduzir o ritmo do discurso: “CA-VA-LO!”; “Eu que...ro o ur...so! O ur...so!”.
- O uso de parênteses a indicar o berro distante: “(Spegni la luce! Subito! Mi vuole proprio rovinare questa principessa!)”.

Onomatopéias

São especialmente expressivas as onomatopéias; “dlin-dlin” (sineta de escola), “uiiiiii” (buzina de automóvel), “prrrrii!” (apito de juiz de futebol), “pan!” (cobrança de pênalti), “a vaia do saxofone: turururu – tuirururum!”. O efeito,

embora ingênuo, casa bem com a evidente intenção de alcançar a máxima síntese de texto por meio de recursos estilísticos, como a elipse, a justaposição e a metonímia.

Figuras de Discurso

O narrador não privilegia a norma culta: o discurso em tom coloquial, natural, conciso, demonstra a grande contribuição do Modernismo contra a prolixidade derramada, “bacharelesca”, outrora valorizada na Literatura brasileira.

As histórias de *Brás*, *Bexiga* e *Barra Funda* são contadas em terceira pessoa, ora por um narrador observador, que anota suas impressões a certa distância, como fotógrafo de situações, ora por um narrador onisciente, que penetra no íntimo dos personagens. Nos dois casos, emprega-se o discurso direto, com a reprodução literal das falas dos personagens, sem intermediações, o que assegura o tom coloquial buscado pelo realismo do autor.

Alcântara Machado tem perfeita noção do ritmo e do colorido da linguagem oral. Pode-se apreciar sua expressividade de contador de casos nestas passagens do conto *Carmela*:

“E-raatá – uma cusparada daquelas. (...); Carmela olha primeiro a ponta do sapato esquerdo, depois a do direito, depois a do esquerdo de novo, depois a do direito outra vez, levantando e descendo a cinta. (...); No degrau de cimento ao lado da mulher de Giuseppe Santini torcendo a belezinha do queixo cospe e cachimba, cachimba e cospe”. (p. 16, 17)

No mesmo conto, há trechos em que o narrador onisciente formula o discurso indireto em frases curtas:

“O caixa d’óculos disse que espera você amanhã de noite, às oito horas, no Largo Santa Cecília.” (p. 15)

... o ângelo me disse que você está ficando mesmo uma vaca. (p. 17)

O narrador vale-se também do discurso indireto livre, modulando sua expressão, ao apropriar-se das frases dos personagens, com entonação própria, obtida do vocabulário e da construção:

“Percorre logo as gravuras. Umas tetéias. A da capa então é linda mesmo. No fundo o imponente castelo.(...) E atravessada no cachaço do ginete a formosa donzela desmaiada entregando ao vento os cabelos cor de carambola”. (p.16)

Nas várias figuras de discurso utilizadas, nota-se a brevidade e fragmentação da linguagem coloquial, inclusive pelo uso do presente do indicativo: a correspondência entre o tempo da enunciação e o do enunciado faz com que o leitor perceba os fatos como se eles estivessem ocorrendo no momento da leitura.

Um Passeio por São Paulo

Todas as histórias de *Brás*, *Bexiga* e *Barra Funda* localizam-se no espaço urbano de São Paulo, em particular nos bairros que figuram no título da obra, embora não faltem citações sobre pontos então considerados “nobres” (avenidas Angélica, Higienópolis, Paulista) ou centrais (Rua Barão de Itapetininga, Largo Santa Cecília).

Excetuando-se o conto *Lisetta*, todos os demais contêm indicações sobre logradouros, acompanhadas às vezes do número da casa ou da loja. *Carmela* detém o recorde, acumulando uns dez nomes do gênero em suas poucas páginas – a personagem passeia e conduz o leitor num *tour* pela cidade.

Parece prioritário para Alcântara Machado sublinhar a contemporaneidade dos textos, tornando-os documentos de época com a menção freqüente a marcas (Goiabada Pesqueira; Queijo Palmira; Refrigerante Si-Si; cigarros Bentevi, Sudan Ovaí; cerveja Antártica; Pretinha, Hamburguesa); músicas (Fubá, Caraboo, Zé Pereira, Scugnizza); periódicos (jornais Fanfulla, Gazeta; revista *A Cigarra*); estabelecimentos comerciais (Casa Clark, Salão Mundial, Casa São Nicolau); clubes (Esmeralda, Paulistano, Sociedade Beneficente do Bexiga) etc.

O Progresso Metropolitano

O quadro de agitação da metrópole não ficaria completo se não houvesse referências às máquinas, símbolo do progresso; afinal, esta era a palavra-chave na década de 1920.

Nesse contexto, são especialmente importantes veículos como bondes, coches, automóveis (identificados pelas marcas – Ford, Buick, Lancia, Hudson). Eles funcionam como desencadeadores do conflito (*Gaetaninho e O Monstro de Rodas*), como elementos caracterizadores de poder econômico (*A Sociedade e Carmela*) ou de espaços (*Lisetta* e o trecho de *Corinthians (2)* vs. *Palestra (1)*). No conto *Tiro-de-Guerra nº35*, vários dados se atrelam ao bonde: a condição econômica do protagonista (cobrador), o espaço da cidade (a linha do bonde), um dado concreto da cultura popular (a ausência do cobrador no bonde inspira a seção de fofocas amorosas da revista *A Cigarra*), o nacionalismo jacobino (o cobrador deixa o emprego na companhia cujo nome homenageava o escritor italiano Gabriell d'Annunzio para trabalhar numa similar que homenageava Rui Barbosa).

O excesso de referências desse tipo, útil às intenções documentais, torna-se um dos fatores do anacronismo dos textos. Pode-se dizer que eles se tornaram crônicas urbanas da fase em que Alcântara Machado vivia ainda na “adolescência literária”, segundo análise do crítico Sérgio Milliet.

O Ambiente Exterior

As descrições espaciais propriamente ditas são raras: cita-se aqui uma “rua suja de negras e cascas de amendoim” (mostra de racismo tributável ao narrador?); ali se comenta que “as bananas na porta da QUITANDA TRIPOLI ITALIANA eram de ouro por causa do sol” e que “ não adiantava nada que o céu estivesse azul porque a alma de Nicolino estava negra”; acolá se registra a imagem dos “bondes formando cordão”, apinhados, com “gente no estribo. E gente na coberta. E gente nas plataformas. E gente do lado da entrevista”. Observe-se o emprego do polissíndeto para reforçar a idéia de acúmulo de pessoas. Mais adiante se lê que “gravava na madrugada roxa”.

O Ambiente Interior

As cenas aparecem mobilizadas com simplicidade: vê-se no quarto de Carmela o mesmo tipo de caminha de ferro em que dorme o filho de Dona Bianca e Natale, no quarto dos pais, enfeitado por uma imagem de “Santo António di Padova col Gesù Bambino bem no meio da parede amarela”. No quarto de Coronel Juca e de Dona Nequinha também se vê um santo – só que São José,

numa redoma; o luxo de despertador e criado-mudo é prerrogativa dos donos da fazenda de café.

O autor escreve usando apenas o necessário para produzir impressões, disseminando-se os dados do ambiente nas entrelinhas dos enredos, o que confere às frases um colorido especial, pois evita digressões discursivas que quebrariam seu ritmo.

O Tempo das Narrativas e as Narrativas no Tempo

O tempo cronológico da maioria dos contos é bastante breve, concentrando-se os fatos em horas, dias ou semanas, em razão dos próprios enredos.

Em *O Monstro de Rodas*, o relato não ultrapassa o período compreendido entre o velório e o enterro de uma criança; em *Corinthians(2) vs. Palestra(1)*, o enredo se inicia em plena partida de futebol para encerrar-se no momento das comemorações da torcida vitoriosa.

Em *Amor e Sangue*, Nicolino passa um dia por Grazia sem a ver, no outro a aborda quando “as fábricas apitavam”. Por fim, quando mais uma vez “as fábricas apitavam”, ele a mata com uma punhalada.

No conto *Carmela*, a protagonista é convidada, em um fim de tarde, para um passeio de carro; no dia seguinte o realiza, levando junto a amiga Bianca; no domingo posterior, passeia de novo, desta vez sem a acompanhante.

- Estilo Sintético

Mesmo nos contos que cobrem uma extensão mais ampla da vida das personagens (como *Nacionalidade*, em que o enriquecimento e o abasileiramento de Tranquillo Zampinetti vão da infância até o bacharelado do filho mais novo), é nítida a busca do autor pela síntese: passa-se de um momento a outro através de saltos que se traduzem graficamente por espaços em branco entre as partes de cada história.

Empregam-se vários recursos para aparentar simultaneidade. No conto *A Sociedade*, por exemplo, a letra da música cantada pelo crooner de uma orquestra vem destacada em letras maiúsculas e fragmentada pelo relato do que ocorre no salão de baile, no qual se ouvem trechos de várias conversas paralelas, ora transcritos em discurso direto, ora entrecortados pela repetição da referência genérica de que havia “alegria de vozes e sons”. *O Monstro de Rodas* mostra em discurso direto a reza de uma Ave-Maria entremeada com a descrição de dados paralelos (carrocinhas derrapam na rua, alguém espia, alguém boceja). O momento mais dramático é acentuado pelo uso de parênteses para registrar ações simultâneas:

“O caixãozinho cor-de-rosa com listas prateadas (Dona Nunzia gritava) surgiu diante dos olhos assanhados da vizinhança reunida na calçada (a molecada pulava) nas mãos da Aída, da Josefina, da Margarida e da Linda”. (p. 40)

Como em outros contos, verifica-se também neste o recurso da justaposição do nome de personagem e dos dizeres de uma placa, promovendo, assim, uma associação imediata que dispensa quaisquer esclarecimentos.

“(…) Américo Zamponi (SALÃO PALESTRA ITÁLIA – Engraxa-se na perfeição a 200 réis)”. (p. 40)

Dessa maneira, o autor obtém grande concisão ao substituir a eventual prolixidade discursiva pelo elemento concreto. Essa visão metonímica confere ao detalhe o poder de condensar o significado do todo.

Personagens Superficiais ou Trágicas?

Até mesmo alguns apreciadores das crônicas de Antônio de Alcântara Machado criticam a falta de profundidade psicológica dos personagens de *Brás*, *Bexiga e Barra Funda*. Segundo esses comentários, o autor limitou-se à criação de tipos, operando generalizações superficiais, que, no fundo, encobriram o preconceito do “paulista quatrocentão” contra os imigrantes. Uma das críticas é a de que o autor jamais chegou a conviver com esses imigrantes, ao contrário de Juó Banenere, que, enquanto estudante da Escola Politécnica de São Paulo, freqüentava o Bom Retiro, reduto de “carcamanos”. Essa suposição ganharia pertinência apenas se se desconsiderassem as afirmações do autor de que não se trata de sátira, de que não se pretende aprofundar, de que o que se deseja é prestar “uma homenagem à força e às virtudes da nova fornada mamaluca”, “novíssima raça de gigantes”.

O Destino das Personagens

Também seria preciso ignorar o destino dos personagens: moças bonitas iludem-se com sonhos de formatura ou sucesso (Carmela e Miquelina estão fadadas a escolher parceiros “da colônia”), crianças morrem (Gaetaninho, a filha de Dona Nunzia), têm desilusões (Lizetta) ou são forçadas a abrir mão da própria

identidade para obter uma estreita perspectiva de progresso (caso do órfão Gennarinho – cujo nome mescla o italiano Gennaro com o sufixo diminutivo do português “inho” -, que deve se tornar Januário para fazer jus à condição de herdeiro brasileiro).

- Os Novos-Ricos

Mesmo os novos-ricos devem passar por muito trabalho e arcar com certas perdas. O Cav. UFF. Melli foi batateiro antes de se tornar a personificação do capital e padecerá socialmente com sua intransponível inadequação; Tranquillo Zampinetti começa fazendo barbas e acaba abrindo mão de suas prezadas raízes; Dona Bianca, enquanto sonha em morar em um palacete na Avenida Paulista, passa horas no comando da cozinha e do *bocce* e tem um filho com a perna cheia de feridas.

- A Construção dos Personagens

Eles são apresentados por meio de retratos muito econômicos. Em geral, a sua construção é feita a partir de dados inseridos dinamicamente no enredo. Suas características brotam da fixação instantânea de algum detalhe destacado num momento de ação, ou seja, decorre de uma alternância entre o contar e o mostrar: no lugar da adjetivação tradicional, são os fatos e dados concretos que os caracterizam cinematograficamente. É o que se pode ver nas seguintes descrições:

Gaetaninho é ressaltado por suas sardas:

“Virou o rosto tão feio de sardento, e viu a mãe e viu o chinelo”. (p. 11)

Em Gennarinho, o detalhe do nariz escorrendo retrata a falta de polidez do personagem, em contraponto aos componentes de seu visual:

“(...) com o nariz escorrendo. Todo chibante. De chapéu vermelho. Bengalinha na mão”. (p. 36)

Na descrição de Nicolino, o leitor apreende o estado de alma do protagonista através da avaliação de outro personagem:

“Ia indo de manhã. A professora pública estranhou aquele ar tão triste”. (p. 22)

A italianice de Nicolino se vê concentrada em um movimento típico, indicador de sentimentos violentos e promessa de vingança:

“Nicolino apertou o fura bolos entre os dentes”. (p. 24)

Detalhes de vestuário assumem a ação para denotar status e comportamento, como se vê na descrição de Adriano:

“A mão enluvada cumprimentou com o chapéu Borsolino”. (p. 25)

Técnica semelhante é utilizada para descrever Teresa Rita:

“Vestido de Camilo, verde, grudado à pele, serpejando no terraço”. (p. 25)

Na descrição de Carmela, as peças do vestuário e o escandaloso da nudez dão conta da vulgaridade da personagem, ressaltada pela pretensa elegância da combinação de cores:

“O vestido de Carmela coladinho no corpo é de organdi verde. Braços nus, colo nu, joelho de fora. Sapatinhos verdes. Bago de uva Marengo para os lábios dos amadores”. (p. 14)

O leitor vê Carmela à medida que ela se vê, isto é, participa da observação de dentro do próprio texto.

“Abre a bolsa e espreita o espelhinho quebrado, que reflete a boca reluzente de carmim primeiro, depois o nariz chumbeva, depois os fiapos de sobrancelha, por último as bolas de metal branco na ponta das orelhas descobertas”. (p. 14)

A sequência de ações coordenadas informa concretamente de Natale, detido enfim pelo hábito ou pela necessidade de economizar. Graças à pontuação e ao uso do assíndeto, reproduz-se nas frases o ritmo do que ocorre e se faz, assim, vcr.

“Deu na Dona Bianca um empurrão contente da vida, deu uma volta sobre os calcanhares, deu um soco na cômoda, saiu e voltou com meio litro de Chianti Rufino. Parou. Olhou para a garrafa. Hesitou. Saiu de novo. E trouxe mcia Prctinha”. (p. 45)

Os Figurantes

Não poderiam faltar nos painéis montados por Alcântara Machado. Embora possam estar desligados do enredo propriamente dito, são essenciais ao contexto global do livro: representam a heterogeneidade da população na capital, abarcando, por estereótipos, proletários italianos e negros em convivência com as famílias burguesas, pintadas também com cores críticas. Sua presença, muitas vezes, limita-se à menção de nome e profissão:

“Conversando com o Geribello, o sapateiro, o pai da Genoveva”. (p. 44)

Ou então a algum dado valorativo:

“O filho do doutor da esquina, que era muito pândego e comprava cigarros no armazém mandando-os debitar na conta do pai com outro nome...” (p. 42)

Os figurantes aparecem também por meio da informação sobre sua raça:

“Na orquestra o negro de casaco vermelho afastava o saxofone da beijorra para gritar: (...)” (p. 25)

Ou ainda através de seu nível cultural:

“O professor da Faculdade de Direito citava Rui Barbosa para um sujeitinho de óculos”. (p. 26)

Humor Elitista ou Crítica Social?

Embora Antônio de Alcântara Machado afirme que *Brás, Bexiga e Barra Funda* não é uma sátira, há quem veja, por trás da intenção de fixar o ambiente urbano dos pobres, um elitismo incontornável, como se o autor não pudesse abandonar sua condição de aristocrata, limitando-se a olhar de fora ou de cima, com uma simpatia muito próxima do paternalismo.

Não se deve descartar a constatação de que o efeito cômico obtido por Alcântara Machado, por meio de uma sutil ironia, ressalta o caráter de documento e crítica social das histórias, em que o riso mascara, e ao mesmo tempo revela, grande dose de piedade.

Ressalta-se ainda que a obra é dedicada a Lemmo Lemmi (1884 a 1926), popularizado pelo pseudônimo Voltolino, grande ilustrador e caricaturista politicamente engajado, que procurava retratar a situação enfrentada pelos imigrantes no Brasil, mostrando uma realidade bem diferente das informações oficiais divulgadas pelo governo.

CAPÍTULO OITO

ELEMENTOS SIGNIFICATIVOS NUMA LITERATURA MODERNISTA

*“É um jornal. Mais nada.
Notícias. Só. Não tem partido nem
ideal. Não comenta. Não discute.
Não aprofunda.”*

Alcântara Machado

Plenamente identificado com o fenômeno geracional de pós-guerra, Antônio Alcântara Machado procurou caracterizar as mudanças oriundas desse fenômeno no movimento modernista. Sendo assim, *Brás, Bexiga e Barra Funda* aborda quatro grandes mitos contemporâneos: a ascensão social, o progresso rápido, a liberdade social e o nacionalismo.

Naquela época, o impulso social provinha de uma classe em ascensão e em busca do poder, a classe média urbana, representada pelos imigrantes italianos que promoviam o crescimento demográfico, o desenvolvimento industrial e econômico de São Paulo.

Neste sentido é que Alcântara Machado procurou transpor para a linguagem escrita o conteúdo e o significado de uma realidade presente, transportando para a prosa as transformações da vida social paulistana, a velocidade destas mudanças, as angústias e os problemas de uma cidade em ascensão como São Paulo.

Os contos estilisticamente apresentam um acelerado de cenas, de frases breves e incisivas como instrumento sempre acessível a manifestar-lhe os pensamentos, indicando um verbalismo fácil e uma comunicação disciplinada.

O autor emprega sobremaneira verbo de ação, caracterizando o ritmo acelerado das narrativas, as situações descritas se alternam com velocidade à sucessão de cenas cinematográficas.

O escritor procurou imprimir a seus contos uma feição de crônicas jornalísticas, do que resultou um narrador situado no coloquial, o uso da língua italiana sempre se faz por intermédio dos personagens, a maioria das vezes em discurso direto.

A posição do autor é a de observador que procura reproduzir de forma verossímil a realidade, emprestando caráter de autenticidade à sua obra, e é através desta visão que ilustra a São Paulo dos anos 20.

Este capítulo procura fornecer uma visão mais profunda da criação literária de Alcântara Machado em três contos de *Brás*, *Bexiga* e *Barra Funda*: “A Sociedade”, “Armazém Progresso de São Paulo” e “Nacionalidade”.

A partir desta seleção, buscou-se avaliar os elementos significativos que contribuíram para fazer da ficção de Alcântara Machado um marco na literatura modernista.

Estes textos foram escolhidos porque apresentam em seu conteúdo o processo de ascensão e aculturação dos imigrantes italianos na cidade de São Paulo, que cresce influenciada por estes novos imigrantes. Sendo que estes contos revelam um autor pitoresco e sério, preocupado com a contingência histórica de São Paulo e com a estética literária de nossa literatura.

Destacaremos neste capítulo sinteticamente os elementos que aparecem na criação da obra, e tentaremos definir e explicar como se processa a ascensão



social e econômica, o jogo cinematográfico, a ironia e o cômico dos textos. Acreditamos que estes elementos manifestam a atitude modernista de Alcântara Machado.

8.1. Análise de Três Contos de Alcântara Machado

Em *A Sociedade*, o contrato social entre os nobres em decadência e os novos burgueses ricos, representados respectivamente por uma família paulistana tradicional sem dinheiro e por uma família italiana rica, denota o contraste social das classes que se unem para o prestígio econômico, social e cultural.

O contrato de casamento entre Adriano Melli e Teresa Rita de Matos Arruda é um negócio vantajoso para ambas as famílias. Para a família paulistana tradicional decadente que se alia a um novo rico, e para a família tradicional nobre. Nesse sentido, o narrador ilustra o processo de aculturação do italiano, e, sociologicamente, a mobilidade social do ítalo-brasileiro.

Para o italiano não importa apenas a passagem de uma posição social para outra mediante a conquista exclusiva de prestígio econômico. Os Melli valorizam a cultura e procuram se afirmar no cenário social como “ricos cultos”, e também porque buscam uma adaptação à linguagem, ao estilo de vida, ao gosto, aos símbolos de prestígio dos paulistanos nobres.

Na situação inicial do conto, Adriano Melli é o jovem que passeia com o “Lancia Lambda”, metonimicamente, símbolo de prestígio econômico, em frente à casa de Teresa Rita, cortejando-a. Todavia, a mãe de Teresa Rita,

metonimicamente, é o símbolo do preconceito, da resistência da família tradicional decadente contra o imigrante.

-“Filha minha não casa com carcamano.

A esposa do conselheiro José Bonifácio de Matos e Arruda disse isso e foi brigar com o italiano das batatas.” (p. 25)

O adjetivo “carcamano” indica o preconceito, o caráter depreciativo e de inferioridade com o qual é rotulado o imigrante italiano.

Se a priori a esposa do Conselheiro José Bonifácio de Matos e Arruda é enfaticamente contra o casamento, a posteriori ela aconselha o esposo a aceitar o negócio. O “capital” dos italianos entra em ação, e promove a mudança de comportamento. O casamento é a solução para a família quatrocentona.

Comenta o Cav. Uff Salvatore Melli em diálogo com o Conselheiro José Bonifácio:

“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.” (p.27)

Da mesma forma, o “Capital” neutraliza o preconceito da esposa do Conselheiro.

- “E então? O que devo responder ao homem?
- Faça como entender Bonifácio.
- Eu acho que devo aceitar.
- Pois aceite ... (idem, 27)

O contrato de casamento tem a finalidade de unir dois universos distintos. O título de Conselheiro confronta-se com o de Cav. Uff, que o imigrante Salvatore Melli não poderia ostentar na Itália, mas que adquirido no Brasil denuncia a sua nova posição de homem rico. Se o Conselheiro possui terrenos herdados, o Cav. Uff. Construiu seu patrimônio com trabalho e luta.

Esperto e hábil nos negócios, o Cav. Uff. fala a linguagem persuasiva da economia, de acordo com a grandza econômica de São Paulo. Os seus argumentos junto ao Conselheiro são vitoriosos e revelam a realidade de um contexto social e econômico de São Paulo, em que o trabalho substitui como símbolo de valor os hábitos ociosos das velhas classes quatrocentonas, ao mesmo tempo que promove a mobilidade social, através do acúmulo de riqueza.

Em “Armazém Progresso de São Paulo”, Natale Pienotto e sua esposa Bianca, proprietários de um armazém no Bexiga, aliam-se a José Esperidião, mulato da Comissão de Abastecimento, para adquirir a Confeitaria Paiva Couceiro. O “negócio” é vantajoso para ambas as partes. Para o mulato que receberá uma comissão e para os Pienotto que desejam aumentar seu prestígio social e econômico.

“Olhe aqui, amigo Natale: trate de bancar o açambarcador. Não seja besta. O pessoal da alta que hoje cospe na cabeça do povo enriqueceu assim mesmo. Igualzinho.

Natale já sabia disso.

- Se o doutor me promete ficar quieto – compreende? – e o negócio dá certo o doutor leva também as suas vantagens...” (p. 44, 45)

O narrador indica que a mobilidade ascendente não resulta apenas do trabalho, implicitamente apresenta o problema moral da desonestidade, como ato não reprovável diante do progresso urbano, fazendo parte naturalmente das relações sociais, econômicas e éticas do indivíduo na crescente metrópole paulistana.

No final do conto, o possível prestígio social e econômico dos Pienotto, aparece nas aspirações de Bianca, que fecha os olhos para “se ver no palacete mais caro da Avenida Paulista”.

Essa imagem representa a afirmação do potencial intelectual do italiano, homem de negócios, que vence as adversidades e ascende a posição superior, contribuindo para o progresso de São Paulo.

Em “Nacionalidade”, o barbeiro Tranquillo Zampinetti, comerciante da classe média paulistana, sonha com a volta para a Itália.

“O assunto já sabe: Itália. Itália e mais Itália. Porque a Itália isto, porque a Itália aquilo. E a Itália faz, a Itália é, a Itália manda.

Giacomo era menos jacobino. Tranquillo era muito. Ficava quieto porém.

E ficava quieto. Mas ia dormir com aquela idéia na cabeça: voltar para a pátria.” (p. 47)

A ascensão social e econômica de Tranquillo está ligada à política. Ele se alia ao Ferruccio, candidato do governo a terceiro juiz de paz do distrito e põe-se a cabalar votos para o Partido Republicano Paulista. Dessa forma, configura-se também o sentido de aculturação do italiano, adaptado à realidade brasileira.

“Aos poucos mesmo foi-se desinteressando da guerra.

Então já dizia em conversa no Centro Político do Brás:

- Do que a gente bisogna no Brasil bisogna mesmo, é d'un buono governo, mais nada.” (p.48)

A atuação política de Tranquillo demonstra o espírito de disciplina e de astúcia do imigrante italiano, que se alia ao partido do governo e acaba influenciando na estrutura histórica, política, sócio-econômica e cultural do país. Está presente o espírito de “brasilidade” no italiano.

Tranquillo, metonimicamente, é o símbolo do cidadão ítalo-brasileiro combatente e participativo, um homem preocupado com a sorte ideológica do Brasil, e se aparentemente sustentava as idéias do governo, no fundo jamais chegou a adotá-las integralmente, contestando o próprio governo.

Não resta dúvida de que Tranquillo preconiza o intelecto do indivíduo, o cidadão conscientizado que participa da vida social do país. O capitalismo é a balança que define as posições do indivíduo na história do país. Com esse espírito é que ele deixa a classe média urbana para ascender à classe alta urbana, é a imagem do imigrante adaptado à realidade brasileira.

8.2. O Jogo Cinematográfico das Imagens

Antônio Alcântara Machado escolheu a técnica documental para a reprodução ou recriação do fenômeno da imigração na cidade de São Paulo. Nos contos, o narrador como que com uma câmara na mão procura captar todos os contornos sociais de uma época, focalizando o que está próximo e é cotidiano, isto é, o drama do homem comum e a realidade factual.

Em sua observação da realidade urbano-social, Antônio Alcântara Machado procura localizar os seus personagens em ambientes reais, socialmente definidos: Brás, Bexiga e Barra Funda.

A intenção de reproduzir a vida em um contexto histórico-social levou a ficção documental do autor não a se aproximar da matéria jornalística quanto ao fundo, forma e estilo, mas a retirar dela os elementos básicos de sua própria realização, aproximando-a do cinema.

Assim é que o narrador registra “via câmara”, a ascensão social e econômica dos italianos, como também o progresso rápido de São Paulo, a liberdade social e o nacionalismo nos anos 20.



Em “A Sociedade”, “Armazém Progresso de São Paulo” e “Nacionalidade”, o recurso do simultancismo, que Alcântara Machado admirava em John dos Passos, faz com que ele una várias ações num mesmo momento de duração ou várias ações aceleradas no tempo.

A fascinação da simultaneidade, a descoberta de que diferentes indivíduos num mesmo lugar têm, muitas vezes, experiências diversas, justifica o narrador com uma câmara que apanha toda a cena.

No baile do Club Paulistano, o narrador onisciente ilustra simultaneamente que, enquanto conversam o par dançarino Teresa Rita e Adriano Melli, o negro canta sua música, as meninas riem dos rapazes, o professor da Faculdade de Direito cita Rui Barbosa para um sujeitinho de óculos e esse recita Gustave Le Bon.

O espaço perde a sua qualidade estática, a sua serena passividade, e torna-se dinâmico diante do discurso narrativo. O narrador parece querer fixar o todo através da palavra, todavia não consegue vencer o tempo da linguagem contra a simultaneidade dos acontecimentos. O máximo que consegue é captar o mais rapidamente possível o que se passa à sua volta, daí o ritmo acelerado das cenas que mostram a vida acelerada em São Paulo.

O espaço e o tempo estão relacionados por sua intermutabilidade, são eles que marcam a trajetória ascendente dos imigrantes italianos.

O narrador produz, muitas vezes, o efeito de alguém brincando com uma câmara para um lado e para outro, tentando registrar a totalidade dos



acontecimentos. O uso de close-up representa a tentativa de marcar a velocidade da vida na crescente metrópole de São Paulo.

Em “A Sociedade”, o primeiro close-up marca o diálogo da esposa do Conselheiro Bonifácio de Matos e Arruda com a sua filha, em que ela proíbe Teresa Rita de namorar Adriano Melli. O segundo focaliza no baile do Club Paulistano, o namoro de Teresa e Adriano. O terceiro ilustra o diálogo do Conselheiro Bonifácio com a esposa, no qual ela repudia o casamento da filha com o italiano. O quarto apresenta a conversa do Cav. Uff. Salvatore Melli com o Conselheiro Bonifácio, em que fica evidente a superioridade econômica do Cav. Uff. Sobre o Conselheiro. O quinto apresenta um diálogo do Conselheiro Bonifácio com a esposa, em que ela muda o seu comportamento e pede para que o esposo concorde com o casamento da filha com o italiano rico. O último close-up fixa o chá de noivado de Adriano e Teresa, e ironicamente, o narrador mostra o Cav. Uff. Salvatore Melli numa posição superior conversando com a mãe de sua futura nora.

Em “Armazém Progresso de São Paulo”, o primeiro close-up focaliza o slogan do estabelecimento e o diálogo de Natale com o filho do doutor da esquina. O segundo ilustra através de um flash-back, o crescimento dos Pienotto. O terceiro apresenta o cotidiano de Natale e o seu desejo de adquirir sem perda de tempo o estabelecimento do português. O quinto fixa o diálogo de Natale com José Esperidião e o acordo entre ambos para um negócio vantajoso. O último, close-up indica a vitória dos Pienotto através do sonho de Bianca com o “palacete mais caro na Avenida Paulista”.



Em “Nacionalidade”, o primeiro close-up focaliza o barbeiro Tranquillo Zampinetti louvando a Itália. O segundo mostra o desgosto de Zampinetti diante dos filhos Lorenzo e Bruno que se recusam a falar o italiano. O terceiro focaliza a vida pacata e tranquila dos imigrantes italianos e o desejo ardente de Tranquillo com Ferruccio, no qual esse convence àquele de trabalhar na política. O quinto indica a ascensão social e econômica da família Zampinetti e o desinteresse de Tranquillo, que não quer mais voltar para a Itália. O sexto focaliza a ascensão do italiano, “proprietário de mais dois prédios à Rua Santa Cruz da Figueira Tranquillo Zampinetti fechou o salão (a mão já lhe tremia um pouquinho) e entrou para sócio comanditário da Perfumaria Santos Dumont.” (p. 48) . O sétimo marca a aculturação de Bruno, filho de Tranquillo, bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito de São Paulo. O último close-up fixa a alegria da família Zampinetti e a possível naturalização de Tranquillo Zampinetti.

Como num bom filme, todos esses close-up não se distribuem arbitrária e caprichosamente. Eles se intercalam numa sequência progressiva e determinam o desenvolvimento da narrativa. O ritmo está impregnado da atmosfera de um presente imediato, colaborando para que se mantenha um estado de espírito de expectativa no leitor.

Essa qualidade rapsódica distingue o conto moderno de Alcântara Machado, ao mesmo tempo que ilustra o seu caráter cinemático, empregando o jogo cinematográfico das imagens à literatura.

Os ângulos de visão, as manobras de câmara do narrador, pela velocidade dos acontecimentos documentados, revelam a sua tendência para o factual e o

autêntico – para o “documento” prova, a sua ânsia intensa para registrar a realidade do tempo presente e o seu desejo de fixar através de um processo de verossimilhança a vida social na crescente São Paulo e a ascensão dos italianos que despontavam nesse cenário.

8.3. A Ironia e o Cômico na Literatura – Visão Geral da Questão

Foi Aristóteles quem introduziu a ironia entre as figuras da Retórica. Segundo a definição do estagirita, a ironia consiste em chamar os objetos pelos nomes contrários e a usar, assim, a antífrase.

A História mostra que o cristianismo não foi favorável a este recurso expressional. A ironia ressurgiria com a Renascença e a Reforma.

Foi Schlegel que introduziu o termo ironia na moderna discussão literária, antes dele havia apenas vagos prenúncios em Hamann.

Essa ironia do século XVIII misturou-se com o “humor” e começou a existir um tipo de ironia “transcendental” que se prendia à natureza, ao destino e a Deus. Para Schlegel a ironia está associada ao paradoxo. É uma forma de paradoxo. Ele considerava a ironia como a luta entre o absoluto e o relativo, a consciência simultânea da impossibilidade e a necessidade de uma descrição completa da realidade, destacando que o escritor deve sentir-se ambivalente em relação à sua obra: ficar acima e à parte dela e manejá-la quase brincando. Para Schlegel a ironia é auto-paródia, bufoneria transcendental que paira acima da arte, da virtude e do gênio. Sendo que quando formulou suas idéias sobre a ironia,

considerou como realizações dos seus ideais: Goethe, Shakespeare, Cervantes, Swift, Sterne e Jean Paul.

O conceito de Schlegel foi adotado por Solger. A ironia, diz ele explicitamente, nada tem a ver com o cinismo, não é subjetividade irresponsável nem a simples superioridade na zombaria. A ironia, para Solger, é a mais alta objetividade do artista e a conciliação dos opostos, do consciente e do inconsciente. Afirma que a ironia constitui a natureza da arte em seu sentido mais íntimo.

Novalis define a ironia como consciência genuína, verdadeira presença de espírito. Hegel¹³ enfatiza que a ironia não se limita a imprimir um caráter artístico à vida e à individualidade do sujeito irônico, pois o artista deverá criar, além das obras artísticas que são os seus próprios atos, obras de arte exteriores, produtos de um esforço de imaginação. Ele mostra que a ironia pode aproximar-se do cômico, como também pode distanciar-se dele.

Par Jankélévitch¹⁴ a ironia poderia se chamar, no sentido próprio da palavra, um alegoria, ou melhor, uma contradição, pois ela pensa uma coisa e à sua maneira diz uma outra. Assim nada é absolutamente direto, simples, objetivo. A superfície da linguagem é como a pele: esconde mais do que revela, dissimula exibindo e descaminha manifestando, embora de uma maneira indireta e oblíqua. Por isso, o ironista é conscientemente brincalhão e cria um jogo irônico, fazendo e desfazendo, intercalando uma consciência reflexiva entre o objetivo e o subjetivo. Esse jogo é para rir, pois nele há mais verdade e luz do que se imagina.

¹³ HEGEL, J. G. F. *Estética – a idéia e o ideal*. Trad. por Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães, 1959. Original em Alemão.

Para Paiva¹⁵:

a ironia é simultaneamente uma atitude de espírito e um processo característico de expressão. Ao primeiro aspecto corresponde o sentido amplo da palavra; ao segundo, um sentido restrito. (...)Na linguagem popular ou corrente, “troça, mangação, graça, piada”, são tantas outras formas diferentes assumidas pela ironia, no sentido mais amplo. A ironia surge assim como um dos processos de criação do cômico. (p. 3)

Lausberg¹⁶ através dos estudos de Aristóteles, conclui que a ironia, como tropo de palavra:

é a utilização do vocabulário que o contrário emprega para fins partidários, com a firme convicção de que o público reconhecerá a incredibilidade desse vocabulário. Deste modo, a credibilidade, do partido que o orador defende, é mais reforçada de tal modo que, como resultado final, as palavras irônicas são compreendidas num sentido que é contrário ao seu sentido próprio.

Por outro lado, Lausberg também define a ironia como tropo de pensamento, como sendo:

a ironia da palavra continuada como ironia de pensamento, e consiste, desta maneira, na substituição do pensamento em causa, por outro pensamento, que está ligado ao pensamento em causa por relação de contrários e que, portanto, corresponde ao pensamento do adversário. (idem p. 251)

Como tropo de pensamento, Lausberg divide-a em *dissimulatio* e *sumulatio*. Opondo-se à dissimulação e à simulação teríamos a sinceridade, que corresponderia à compreensibilidade intelectual do discurso. E dessa forma que Lausberg apresenta a função da ironia do discurso.

¹⁴ JANKELEVITCH, V. *L'ironia*. Paris: Flammarion, 1964.

¹⁵ PAIVA, M. H. N. *Contribuição para uma estilística da ironia*. Lisboa: Instituto Alta Cultura, 1961.

¹⁶ LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. Trad. por R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967. p. 163. Original em Alemão.

Por tudo o que se mencionou até aqui percebe-se que o valor total e real da ironia e sua relação de contrariedade não poderá ser bem definida se somente a encarmos como uma das muitas figuras da Retórica. Está em jogo um contexto e a visão de mundo do ser humano, e são esses elementos que fundamentam a função literária da ironia.

Em relação ao cômico, Bergson¹⁷ afirma que:

“não há comicidade fora do que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana”. (p. 12)

Ele destaca que o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Dessa forma, o cômico se destina à inteligência pura. Bergson explica que não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco, e isso vem ao encontro da idéia de que o nosso riso é sempre o riso de um grupo.

Bergson alude ao fato de que o desvio pode reforçar o cômico, como D. Quixote, um grande desviado da realidade, que percorre o imaginário, o sonho, despertando o riso cada vez maior. Ele elucida que o automatismo, a rigidez, o hábito adquirido e conservado, são traços pelos quais uma fisionomia nos causa riso, à medida que estão relacionados com um desvio fundamental da pessoa, como se a alma se tivesse deixado fascinar, hipnotizar, pela materialidade de uma ação simples, formando o que Bergson denomina de “comicidade da caricatura”.

¹⁷ BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Trad. por Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1940. Original em francês.



Ele sintetiza que a pessoa que se disfarça é cômica. A pessoa que se acredita disfarçada também o é. Por extensão, todo disfarce vai se tornar cômico, não apenas o da pessoa, mas o da sociedade e até mesmo o da natureza.

Bergson resumindo o cômico das palavras diz que o mais geral das oposições é a oposição do real e do ideal, daquilo que é e daquilo que deveria ser.

Enquanto enunciarmos o que deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é: temos a ironia. Enquanto, porém, descrevermos cada vez mais meticulosamente o que é, fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser: temos o humor. O humor, assim definido, é o inverso da ironia. Ambos são formas da sátira, mas a ironia é de natureza retórica, ao passo que o humor tem algo de mais científico.¹⁸

Sem dúvida alguma, a ironia como figura retórica não se encontra com o humor. Como atitude, porém, o irônico e o humorista se encontram na sua posição agressiva ou ridicularizadora do mundo, do homem e da realidade.

8.4. O Processo Irônico e Cômico em Alcântara Machado

Os contos “A Sociedade”, “Armazém Progresso de São Paulo” e “Nacionalidade” estão revestidos de “ironia”, “humor”, “sátira” e “comicidade”.

Alcântara Machado adverte no prefácio de *Brás, Bexiga e Barra Funda*: “esse livro não é uma sátira”. Todavia, indiscutivelmente, analisando os contos, constata-se o tom irônico do autor que, no fundo, tinha consciência do riso como uma atitude moral, uma condição íntima do homem diante de si mesmo e da realidade. Essa é a dimensão da atitude irônica de Alcântara Machado.

¹⁸ BERGSON, H, op. cit., p. 68.

Se em Mário de Andrade e Oswald de Andrade o riso se limita à necessidade de “afirmar destruindo”, como um desafio aos padrões convencionais da arte e da sociedade, destacando uma ridente provocação às convenções “burguesas”, em Antônio Alcântara Machado o riso constitui elemento decisivo da sua visão ética da natureza humana e do fenômeno social paulista.

Segundo Toledo¹⁹:

A técnica documental de Antônio Alcântara Machado está vazada num estilo irônico.

A percepção do cômico surge e sugere a idéia de desdobramentos no plano ficcional de um modo pessoal de ser e de expressar ironicamente a sua visão diária”. (idem, p.106)

“As narrativas são curtas, irônicas e satíricas com o intuito de provocar o riso, a despeito de ser o seu objetivo fundamental a busca da verdade através da documentação de costumes e caracteres”. (idem, p. 107)

Gotlib²⁰ argumenta que:

o elemento cômico anima a caracterização do italiano. (p. 28)

Em “A Sociedade”, a ironia, a verdade per contrarium passa a residir na transposição entre o que se diz e o que realmente acontece, transformando-se em sátira, à medida em que há objetivos de crítica social. O conto mostra a derrota do preconceito da família tradicional paulistana contra o imigrante italiano.

No início do conto, a esposa do Conselheiro José Bonifácio de Matos e Arruda despreza o “carcamano” Adriano Melli. Ela aparece numa posição superior, justificada pelo sobrenome nobre “Matos e Arruda”, todavia a nobreza real dissimula a decadência econômica da família tradicional, ele é novo

¹⁹ MACHADO, L. T. *Antônio de Alcântara Machado e Modernismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. p. 68.

²⁰ GOTLIB, N. B. *Modernismo e literatura jornalística em Antônio de Alcântara Machado*. *Boletim Bibliográfico*. São Paulo. n.º 06, 1988. p. 28.

“mameluco” rico. E é ele quem tem o “Lancia Lambda, vermelhinho, resplendente”, metonimicamente símbolo de prestígio econômico.

O Conselheiro José Bonifácio saía de casa vestindo “fraque” e Adriano Melli cortejava Teresa Rita no “Lancia”, “a mão enluvada”, “chapéu Borsalino”. Nota-se que em oposição ao vestuário passadista do Conselheiro, Adriano desfila o movimento de ascensão econômica mediante a vestimenta meticulosa, elegante, pelas luvas e chapéu, e pela importância do veículo.

Contrastam-se também o título de Conselheiro e de Cav. Uff. O Conselheiro José Bonifácio ocupa a posição social de homem que não quer perder a imagem de rico. Essa posição confronta-se com a do Cav. Uff. Salvatore Melli, homem rico, que deseja unir as duas famílias para ter o título de nobre.

Embora Salvatore Melli empregue o tratamento humilde de “doutor” no diálogo com o Conselheiro, é o imigrante italiano quem tem dinheiro. Salvatore domina a linguagem convincente da “verdade econômica”, plenamente adaptado à ética da nascente grandeza econômica de São Paulo.

Nesse contexto social e econômico, os Melli representam os novos burgueses, trabalhadores e vencedores, opondo-se aos Matos e Arruda que representam os hábitos ociosos da nobreza decadente.

Alcântara Machado mostra com o seu estilo irônico a contrariedade entre as duas classes sociais. A classe que prima pela nobreza, manifesta-se “arrogante”, resistente aos imigrantes italianos. Por outro lado, os italianos são humildes, porém ricos.

O cômico, o risível aparece no aspecto cerimonioso do chá de Noivado entre Adriano Melli e Teresa Rita, em que o Cav. Uff. Salvatore Melli foge das

“etiquetas” e “na frente de toda a gente recordou à mãe de sua futura nora os bons tempinhos que lhe vendia cebolas e batatas, Olio di Luca e bacalhau português, quase sempre fiado e até sem caderneta.” (p.28)

O elemento cômico também caracteriza o discurso de Salvatore Melli diante do Conselheiro José Bonifácio. Aparentemente, ele é italiano “ignorante”, jogado contrastivamente contra a bagagem cultural da tradicional família portuguesa. Entretanto, no fundo, ele é o “sábio”, que domina o discurso econômico e manipula o Conselheiro.

“- 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 ao meio. O capital acendeu um charuto. O Conselheiro coçou os joelhos disfarçando a emoção.” (p.27)

É cômico também o diálogo do Cav. Uff. com o Conselheiro, quando aquele mescla o seu discurso com elementos da língua italiana e portuguesa. Esse automatismo da linguagem é uma espécie de distração do falante que, sob estado emocional, usa a língua materna. Portanto, esse desvio involuntariamente causa o riso, porque esse mecanismo funciona automaticamente, e a repetição faz rir, daí a comicidade.

Em “Armazém Progresso de São Paulo”, o título do estabelecimento aproxima a ironia do humor, manifestando-se através da visão que o narrador apresenta uma ascensão nada “honesta”. Natale Pienotto consegue o progresso através de muito trabalho, mas também com um “golpezinho”.

Os Pienotto contestam o imposto do governo, mas há uma carga semântica de ironia e comicidade nesse discurso do narrador sobre o progresso dos Pienotto:

“- Se não é essa cousa de imposto, puxa vida. Mas a caderneta da Banca Francese ed Italiana per l’America del Sud ria dessa cousa de imposto”. (p. 42)

Detecta-se a ironia associada ao paradoxo, ao cômico, assim é que ela dissimula a vida sofrida dos Picnottos exibindo o acúmulo de riqueza. O efeito satírico decorre da projeção ascensional da família Pienotto que se enriquece gradativamente, “trapaçando”. Nesse jogo que faz rir, que é satírico, projeta-se a grande verdade do percurso narrativo dos Pienotto, representada pela visão de dona Bianca que “fecha os olhos para se ver no palacete mais caro da Avenida Paulista”, enquanto por outro lado, o português ficava na miséria. Os Pienotto representam o espírito capitalista do italiano adaptado ao mundo dos negócios.

“- Olhe aqui, amigo Natale: trate de bancar o açambarcador. Não seja besta. O pessoal da alta que hoje cospe na cabeça do povo enriqueceu assim mesmo. Igualzinho.

Natale já sabia disso.” (p. 44, 45)

Alcântara Machado mostra que o italiano é antes de tudo um forte, um capitalista, um homem de negócios. Ao mesmo tempo que São Paulo acelera o seu desenvolvimento, o imigrante italiano, *pari passu* acelera a sua ascensão social e econômica. A atitude irônica e cômica do autor, ao invés de ridicularizar os personagens, produz um ato de reflexão e análise do leitor, a fim de que ele compreenda o posicionamento observador do narrador diante da realidade, dos comportamentos, dos hábitos e costumes do italiano na sociedade paulistana.

Em “Nacionalidade”, a ironia também passa a residir na transposição entre o que se diz e o que realmente acontece.

O barbeiro Tranquillo Zampinetti deseja ardentemente voltar para a Itália, mas ele acaba tornando-se eleitor e entrando para política “cabo influente do Partido Republicano Paulista”. Disso resulta que ele se torna um proprietário cada vez mais próspero, e quando Tranquillo poderia voltar “rico” para a Itália, ele já

nem pensa mais na antiga pátria e o filho Bruno requer a nacionalidade brasileira para o pai:

“O primeiro serviço profissional do Bruno foi requerer ao Exmo. Dr. Ministro da Justiça e Negócios Interiores do Brasil a naturalização de Tranquillo Zampinetti, cidadão italiano residente em São Paulo.” (p. 49)

Na trajetória de Tranquillo Zampinetti, o narrador de maneira indireta e oblíqua dissimula exibindo o fenômeno da paulistanidade do protagonista, cujo ápice se encontra no desabafo que Tranquillo profere no Centro Político do Brás:

“ – Do que a gente bisogna no Brasil bisogna mesmo, é d’un buono governo, mais nada”. (p. 48)

O discurso de Tranquillo é altamente irônico e cômico, pois ele é cabo influente do Partido Republicano Paulista, partido que é governo.

Ora, ele trabalha para o governo e diz que o país precisa de um bom governo, logo esse discurso é contraditório e satírico. Revela a insatisfação do imigrante “abrasileirado” que se enriquece na política, mas ao mesmo tempo está preocupado com a atuação do governo junto à sociedade.

Implicitamente, há uma atitude crítica do narrador diante da realidade brasileira. É um protesto da “geração modernista” contra a velha ordem colonial e patriarcal que, no campo político, econômico e social, avançou além da República de 30. Nesse sentido o impulso social do imigrante italiano em ascensão e em busca do poder, serve de pano de fundo para o autor combater com humor satírico a famigerada política liderada pelo Partido Republicano, mas não é só isso o que o autor condena, na sua linguagem há uma crítica à realidade nacional, fundamentada nos princípios de uma democracia utópica e frustrada na sua essência mais íntima, pois apenas os “coronéis” governam.

O cômico também caracteriza o diálogo de Tranquillo com os filhos, ele teimava em continuar falando a língua materna, e Lorenzo, como um bom patriótico brasileiro do Brás, se negava a falar o italiano.

“- Lorenzo. Tua madre ti chiama!

Nada.

- Tua madre ti chiama, ti dico!

Inútil

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

Que o quê.

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

- Pode ofender que eu não entendo. Mamãe! MAMÃE! MAMÃE!

Cada surra que só vendo.” (p. 46)

Esse desvio natural de Tranquillo Zampinetti tem caráter cômico, e embora esse comportamento não seja um defeito, o efeito cômico está no automatismo, na repetição do ato. Devemos entender por caráter o que já há de já feito em nossa pessoa, e que está em nós em estado de mecanismo montado, capaz de funcionar automaticamente. Aquilo pelo que nos repetimos. Tranquillo se faz rir porque fala com o filho brasileiro em italiano.

Parece-nos, assim, esclarecido, de alguma forma, o processo irônico em Antônio de Alcântara Machado. Nesse sentido cremos que o mais importante é que tanto a atitude irônica como a cômica colaboram para que o autor mostre um conhecimento profundo e uma visão atenta diante da luta do italiano na realidade de São Paulo, emergente metrópole.

Acreditamos que a ironia e o cômico se inter cruzam em Alcântara Machado, não só como simples figuras ou recursos expressivos, a primeira para persuadir e o segundo para fazer rir. O alcance e o valor expressivo da ironia e do

cômico são muito mais amplos no contexto dos textos, fundamentam uma visão profunda do italiano na sociedade paulistana dos anos 20.



CONCLUSÃO

*"Nasceram os intalianinhos.
O Gaetaninho.
A Carmela.
Brasileiros e Paulistas. Até
bandeirantes.
E o colosso continuou rolando."
Alcântara Machado*

Sabemos que o desenvolvimento urbano e industrial e o impacto provocado pela Primeira Guerra Mundial foram transformando, pouco a pouco, o panorama social e econômico brasileiro, sobretudo em São Paulo.

A presença estrangeira na cidade de São Paulo, já uma metrópole, provoca não só mudanças de hábitos e reações psicológicas, como também gera, uma nova expressão lingüística, que acabam metamorfoseando as feições da paisagem urbana.

Com o impulso da industrialização no início deste século São Paulo possibilita aos imigrantes, principalmente, os italianos, uma melhor qualidade de vida em relação ao seu país de origem que já era superpovoado, vítima de calamidades, epidemias e desemprego levando a maioria de seu povo, principalmente os camponeses à miséria.

Assim, o autor de *Laranja da China*, sintonizado com as aspirações do movimento modernista, utilizando sua experiência jornalística busca representar a nova realidade social e urbana do começo do século, através dos imigrantes italianos, os protagonistas de seus contos reunidos em *Brás, Bexiga e Barra Funda*.



Ao incorporar características jornalísticas na sua obra, torna-se um marco na literatura do nosso século, transpondo para a linguagem escrita o conteúdo e o significado da realidade cotidiana, de forma singular em textos literários até aquele momento.

Surge daí a necessidade primeira de termos efetuado em nosso trabalho, principalmente nos primeiros capítulos, um panorama dos movimentos modernistas, como um todo, e a partir desse panorama chegar ao escritor que revolucionou a linguagem literária daquela década.

Fizemos questão de mostrar o trabalho de Alcântara Machado, basicamente, utilizando sua obra máxima: *Brás, Bexiga e Barra Funda*, por atender em sua plenitude os quesitos renovadores, através da linguagem e da prosa urbana.

Antônio de Alcântara Machado, como participante ativo do modernismo, embora tenha morrido cedo e deixado uma obra inacabada, eternizou em sua obra, sobretudo em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, o significado social e a realidade de uma geração dominada por um sentimento de paulistanidade, no caso dos imigrantes italianos.

O autor, influenciado pelo ápice do cinema, buscou, em seus textos, retratar e registrar a vida acelerada do homem capitalista, tendo como modelo as chamadas técnicas cinematográficas. Sendo que os elementos irônico e cômico serviram de suporte para que o autor registrasse esse aspecto de modernidade que ele percebia no contexto social a sua volta.



Alcântara Machado soube, numa época de transição, captar e levar para sua obra a luta do imigrante que se adapta a uma metrópole que progredia demográfica e industrialmente, a “cidade da garoa”, São Paulo.



BIBLIOGRAFIA

I - Obra de António de Alcântara Machado:

MACHADO, António de Alcântara. "Brás, Bexiga e Barra Funda". In:---.

Novelas Paulistanas, 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. *Cavaquinho & Saxofone*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

II - Obras sobre António Alcântara Machado:

ALZER, Célio. "António de Alcântara Machado, ilustre e desconhecido". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 maio 1969. Caderno 2, p. 3.

ATAIDE, Vicente. "A ficção de Alcântara Machado". In: ---. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, dez. 1971.

BARBOSA, Francisco de Assis. "Nota sobre António de Alcântara Machado". In:---. *Novelas Paulistanas*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

CAPPELA, C. E. S. "Anos Vinte: a São Paulo de Brás, Bexiga e Barra Funda". In: ---. *Remates de Males*, Campinas: Editora da Unicamp, v. 10, p. 27-34, 1990.

CARELLI, Mário. *Carcamanos & Comendadores. Os Italianos de São Paulo: da realidade à ficção (1919-1930)*. São Paulo: Ática, 1985.

- CHERUBIM, S. "Italianismos na ficção de Alcântara Machado". In: ---. *Boletim*, Londrina, maio de 1988.
- COUTINHO, Frederico do Reis. "Antônio de Alcântara Machado." In: ---. *Os Mais Belos Contos Brasileiros de Amor*, Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi, 1945.
- FARIA, Maria Alice de Oliveira. "Antônio de Alcântara Machado e o Imigrante. I e II". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 5 a 12 de nov. 1966. Suplemento Literário.
- _____. "Brás, Bexiga e Barra Funda, uma anti-homenagem". *Correio do Povo*, Curitiba, 1967, p. 9 a 11.
- FISCHER, A. "A margem da ficção de Antônio Alcântara Machado". In: ---. *Cultura*, Brasília, jun. 1971.
- GOTLIB, Nádia B. "Modernismo e Literatura Jornalística em Antônio Alcântara Machado." In: ---. *Boletim Bibliográfico*, São Paulo, nov. 1988.
- LARA, Cecília de. *São Paulo e o Modernismo: Alcântara Machado e sua obra*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983.
- _____. "A sinfonia paulistana dos anos 20." In: ---. *D. O. Leitura*, São Paulo, jun. 1988.
- MACHADO, Luis Toledo. *Antônio de Alcântara Machado e o Modernismo*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1970.
- MARTINS, R. N. "Riso, Ironia e Nacionalismo em Antônio de Alcântara Machado". In: ---. *D. O. Leitura*, São Paulo, jan. 1983.

- OLIVEIRA, Valdivino Soares. *A linguagem de Antônio de Alcântara Machado – uma vertente modernista*. São Paulo, 1980. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) USP.
- PRETI, Dino. “A época modernista: Alcântara Machado.” In: ---. *Sociolinguística – os níveis da fala*, São Paulo: Editora Nacional, 1974, p. 166 a 171.
- REGO, José Lins. “O escritor Antônio de Alcântara Machado”. In: ---. *Travessia*, Florianópolis, dez. 1982.
- SILVEIRA, Alcântara. “Novelas Paulistanas”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 maio 1961, Suplemento Literário.

III - Bibliografia Geral

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril, 1978.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- CÂNDIDO, Antônio e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira. Modernismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- CARPEAUX, Otto Maria. *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.

- CASTRO, Silvio. *Teoria e Política do Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1979.
- CEREJA, William Roberto e MAGALHÃES, Thereza Cochar. *Literatura Brasileira: 2º Grau*. São Paulo: Atual, 1995.
- CINTRA, ISMAEL A. "As teorias representativas sobre o foco narrativo: Uma questão de ponto de vista". In: ---. *Stylos*, Unesp, São José do Rio Preto, n 52, 1981.
- DICK, H. "Função Literária da Ironia". In: ---. *Estudos Leopoldenses*, Usininos, 1972.
- DIMAS, António. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1985.
- EISENSTEIN, Serguei. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- FIORIN, J. L. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 1989.
- GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- IIEGEL, J. G. F. *Estética – a idéia e o ideal*. Lisboa: Guimarães, 1959.
- KEYSER, W. *Análise e Interpretação da Análise Literária*. Coimbra: Arménio Prado: 1970.
- LARA, Cecília de. *Klaxon. Terra roxa e outras terras. (Dois periódicos modernistas)*. Instituto de Estudos Brasileiros, USP, 1972.
- LEITE, Lúcia C. M. *O foco narrativo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- LEME, Odilon Soares e SERRA, Stella M. G. e PINHO, José Albetoni de. *Assim se escreve... Gramática . Assim escreveram ... Literatura: Brasil-Portugal*. São Paulo: EPU, 1981.



LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

MARTINS, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Prelo, 1971.

MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira. O modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1967.

PACHECO, João. *Poesia e Prosa de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1970.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da Literatura*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

WELLEK, R. *História da Crítica Moderna*. São Paulo: Edusp, 1967.



LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

MARTINS, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Prelo, 1971.

MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira. O modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1967.

PACHECO, João. *Poesia e Prosa de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1970.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da Literatura*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

WELLEK, R. *História da Crítica Moderna*. São Paulo: Edusp, 1967.



OLIVEIRA, Romair Alves de. *Alcântara Machado: Uma Revelação Modernista*. São José do Rio Preto, 1999. 131 p. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de Concentração em Literatura Brasileira) Instituto de Biociências, Letras, e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

Aproveitando a liberdade de estética conquistada e elaborando uma linguagem comunicativa e pessoal, os escritores da década de vinte desenvolvem plenamente suas tendências próprias sem a preocupação de agredir o público tradicionalista. Nesta linha a prosa urbana tem em Alcântara Machado um representante de peso, preocupado em representar os contrastes entre suas personagens e as estruturas sociais. Sendo que ao se interessar por acontecimentos de crônica urbana e episódio de rua realiza uma das aspirações do modernismo, que era o desejo de representar a nova realidade social e urbana do começo do século. Assim com o intuito de mostrar o seu estilo literário efetuamos um panorama do movimento modernista no qual finalizamos com a análise de alguns contos de sua obra-prima: *Brás, Bexiga e Barra Funda*.

Palavras-chaves: vanguardas, modernismo, prosa urbana, episódio de rua, ascensão.

OLIVEIRA, Romair Alves de. *Modernism: A revelation of São Paulo*. São José do Rio Preto, 1999. 131 p. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de Concentração em Literatura Brasileira) Instituto de Biociências, Letras, e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

ABSTRACT

Taking advantage of the freedom of conquered aesthetics and elaborating a personal and communicative language, the 1920's writers entirely developed their own tendencies without worrying about offending the traditionalist public. Following this idea, Alcântara Machado is one of the greatest representatives of urban prose because he is concerned about expressing the contrasts between his characters and the social levels. By showing interest in facts of urban chronicle and street episodes he has carried out one of the Modernist aspirations, which was the desire to represent the new social and urban reality of the beginning of the century. Thus we have accomplished a panorama of the modernist movement with the aim of showing his literary style. We have ended our study with the analysis of some short stories from his masterpiece *Brás, Bexiga e Barra Funda*.

Keywords: avant-garde, modernism, urban prose, street episode, ascension.



