

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Isabel dos Santos Silva

**Brás, Bexiga e Barra Funda, de Alcântara Machado:
uma narrativa-registro da cidade de São Paulo**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO
2010**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ISABEL DOS SANTOS SILVA

**Dissertação apresentada à Banca Examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
como exigência parcial para obtenção do título de
Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a
orientação do Prof^a. Dr^a. Maria José Pereira Gordo
Palo**

São Paulo

2010

Banca Examinadora:

.....

.....

.....

Aos meus pais, Pedro Lagedo da Silva e Zuleika Clemildes dos Santos Silva, presenças marcantes e definidoras dos caminhos do bem, que me ensinaram o verdadeiro sentido da palavra família.

Ao meu amado esposo Gandi Pereira Lopes, companheiro e incentivador constante de meus projetos.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa concedida

À Secretaria Municipal de Cultura e à Universidade Cidade de São Paulo, que possibilitaram a realização do curso.

À Professora Dra. Maria José Gordo Palo, competente orientadora, pela dedicação e generosidade em partilhar comigo seu vasto conhecimento.

À Professora Dra. Maria Aparecida Junqueira

Ao Professor Dr. Fernando Segolin.

Ao Professor Dr. Biagio D'Angelo.

À Professora Dra. Eliana Ribeiro da Silva.

À Professora Dra. Luciana Gimenes Parada.

À Professora Dra. Ana Maria Melo.

Ao Professor Ms. Pedro dos Santos Silva

A Professora Ms. Elaine Cuencas

À Professora Esther Schapochnik

Ao Professor Ronaldo Ribeiro de Jesus

Aos funcionários da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, na pessoa da Sra. Ana Albertina.

A Museóloga Leda Mariana Tronca, da Divisão de Iconografia e Museus, do Departamento do Patrimônio Histórico de São Paulo/PMSP.

Aos alunos do Curso de Letras da Universidade Cidade de São Paulo, formandos de 2010 e ao grupo de Iniciação Científica.

A Sulla Vicente Andreato, diretora da Divisão de Produção da Galeria Olido/DEC/SMC/PMSP

Aos meus irmãos: Pedro, Flávio, Valquíria, Adriana, Jorge e Vagner.

Aos meus sobrinhos: Afonso, Carolina, Guilherme, Leonardo, Luiza, Vinicius, Gustavo, Vagner e Eduarda.

A minha enteada Flora.

Aos meus Tios: Albertina, Ariovaldo, Carmem, Donizete, Feliciano e Océlia.

Resumo

Este trabalho faz a leitura e análise dos contos da coletânea **Brás, Bexiga e Barra Funda** (1927), de Antonio de Alcântara Machado, sob o foco de uma narrativa-registro do cotidiano do operário ítalo-paulistano e da cartografia da cidade de São Paulo, na década de 1920. Para isso, selecionamos três elementos que se mostram essenciais para a elaboração do registro-narrativo: a prosa documental, a presença de um narrador documentarista do espaço da cidade e o registro da vida cotidiana dos operários ítalo-paulistanos. O capítulo inicial, recupera o ponto de vista de Alcântara Machado a respeito da literatura dos anos 20 e apresenta os princípios da prosa documental, projeto estético cunhado pelo autor e concretizado em **Brás, Bexiga e Barra Funda**. O narrador documentarista ganha lugar no segundo capítulo, no qual a cartografia da cidade de São Paulo é tomada como lugar ficcional privilegiado para a documentação do registro-narrativo. O capítulo final analisa, do ponto de vista literário-histórico-social, os contos: **Gaetaninho**, **Lisetta** e **Carmela**, evidenciando o registro do cotidiano dos operários ítalo-paulistanos, flagrados em seus dramas e desejos postos em foco pela opressão gerada pela irreversível modernização da cidade.

Palavra-chave: narrativa-registro; narrador documentarista; a cidade de São Paulo; prosa documental.

ABSTRACT

This work aims at proposing an analysis on Antonio de Alcântara Machado's piece **Brás, Bexiga e Barra Funda** (1927), considering it a register-narrative of Italian-paulistano factory-hands quotidian and the cartography of São Paulo in the 1920's. Thereunto we chose three narrative elements that proved to be essential to the register-narrative elaboration: the author aesthetic project - (documental prose), the presence of a city's space documentarist narrator and the register of the Italian-paulistano labourers quotidian life. The opening chapter captures Alcântara Machado's point of view on the 1920's Literature and presents the documental prose principles, a project coined and made real by the author in **Brás, Bexiga e Barra Funda**. The documentarist narrator is shown on the second chapter, where São Paulo's cartography is taken as a privileged fictional spot to the narrative-register documentation, as well as Italian-paulistano customs, traditions and habits. The final chapter is focused on the analysis of the short stories **Gaetaninho**, **Lisetta** and **Carmela** from the social-historic perspective, highlighting the Italian-paulistano workers quotidian register, captured in their drama and aspirations put in focus by oppression caused by the irreversible city modernization.

Keywords: register-narrative, São Paulo city, documental prose.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
 CAPÍTULO I – Da crônica jornalística à narrativa de Antonio Alcântara Machado.....	15
1.1. Alcântara Machado e os princípios da prosa documental paulistana.....	15
1.2. O documental presente no registro literário.....	23
 CAPÍTULO II – A cidade de São Paulo: entre a realidade e a ficção.....	34
2.1. A cidade de São Paulo documentada em Brás, Bexiga e Barra Funda.....	34
2.2. O narrador documentarista: o espaço.....	40
2.3. O narrador documentarista: o ítalo-paulistano.....	59
 CAPÍTULO III – O cotidiano dos bairros operários entre a máquina e o sonho.....	76
3.1. Gaetaninho — o sujeito devorado pela máquina.....	79
3.2. Lisetta — sonho de pelúcia, urso de lata.....	87
3.3. Carmela — a linguagem emancipada.....	94
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
 BIBLIOGRAFIA GERAL.....	109

Introdução

Esta dissertação apresenta o objetivo central: estudar as relações intertextuais entre a literatura e a cartografia da cidade de São Paulo em **Brás, Bexiga e Barra Funda** (1927), de Antonio de Alcântara Machado. Tem o objetivo específico de investigar o modo como o autor registrou as vertentes da modernização da cidade de São Paulo, na década de 20, e saber até que ponto o texto literário pode ser considerado matéria de documentação da realidade por meio da ficção. Para tanto, elegemos os contos **Gaetaninho, Carmela e Lisetta**, publicados no *Jornal do Comércio de São Paulo*, em 1925, antes da elaboração da obra completa. Essa tríade parece-nos constituir uma espécie de célula-mater de *Brás, Bexiga e Barra Funda* pelo registro de lugares e personagens da memória histórica de São Paulo.

Prosador de imaginação incontrolável, Antonio de Alcântara Machado narra o cotidiano paulistano com notável agilidade jornalística, habilidade provavelmente adquirida no *Jornal do Comércio de São Paulo*, no qual atuou como crítico de arte, desde 1921. Foi o escritor que melhor interpretou o desvario proposto pela heróica geração do movimento modernista de São Paulo, com a incorporação de recursos gráficos, radiofônicos, fotográficos e cinematográficos surgidos no após-guerra, em sua ficção.

Numa época em que intelectuais helenistas, como Rui Barbosa, idealizavam semelhanças entre a suposta língua brasileira e a da Grécia antiga, o autor de **Pathé- Baby** (1926), **Brás Bexiga e Barra Funda** (1927) e **Laranja da China** (1928) ousou trazer para o âmbito da literatura a linguagem banalizada dos anúncios de jornal, das placas de rua, dos letreiros, dos bares e dos *outdoors*. Francisco de Assis Barbosa observa sua ruptura com os padrões estéticos vigentes:

Antonio de Alcântara Machado foi no Brasil dos primeiros a compreender a influência do grafismo como expressão literária na arte do após- guerra. E soube aplicá-la à sua obra de ficcionista de temas urbanos, voltado para o cotidiano de uma cidade como São Paulo, que em menos de cinquenta anos daria um salto demográfico sem precedentes. (BARBOSA, 1981, p.07)

Apesar do seu valor ficcional, nos livros de história da literatura brasileira e em especial naqueles de cunho didático, as referências a Antonio de Alcântara Machado são escassas. Nos cursos de Letras, normalmente sua obra ocupa um lugar secundário, talvez pelo fato da prioridade dada a outros escritores e ao fato de a crítica ainda não ter aquilatado o valor real de sua produção.

Também pesam sobre o escritor alguns rótulos: referentes ao aristocrata, com uma visão deturpada, superficial e um tanto desdenhosa dos ítalo-brasileiros habitantes dos bairros operários do início do século XX. Daí serem eles descritos como meras caricaturas. Essa visão preconceituosa se estenderia a outras minorias étnicas que, nos bairros periféricos da metrópole, dividiam o espaço com os imigrantes pobres. Algumas frases colhidas em **Brás, Bexiga e Barra Funda** servem de base para essa afirmação: “*Saiu à rua suja de negras e de cascas de amendoim*”; ou “*Na orquestra, o negro de casaco vermelho afastou a beijorra para gritar*”. Por tais considerações, Alcântara Machado não teria superado a ideologia do colonialismo, que relegava o povo brasileiro a uma condição de inferioridade. Embora fosse, ao lado de Oswald de Andrade, um dos líderes do movimento antropofágico, sofreu também severas críticas por exaltar figuras símbolos do autoritarismo e do domínio colonial europeu, execradas pelos intelectuais antropófagos mais radicais. Suzana Schindler comenta:

Ridicularizado pelos antropófagos: Em 1928, Alcântara Machado publicou sua última obra em vida: uma monografia premiada pela sociedade Capistrano de Abreu, *Anchieta na Capitania de São Vicente*. O trabalho forneceu mais munição para que os antropófagos radicais o ridicularizassem, desta vez por acreditar em carpintaria teatral, no padre Anchieta e no monstro mental que foi Capistrano de Abreu. (SCHINDLER, 1998, p.168)

Além das críticas de caráter ideológico, a obra de Alcântara Machado padeceria de outras limitações. Ambientadas na cidade de São Paulo, suas

narrativas, por não excederem a um regionalismo bairrista, não transcenderiam as fronteiras do espaço citadino; seus personagens, carecedores de profundidade psicológica, estariam longe de refletir a realidade dos ítalo-brasileiros pobres.

Todas essas posições a respeito da obra de Alcântara Machado parecem-nos equivocadas e não se sustentam diante de uma análise comprobatória de sua produção, que não deixa de assumir um caráter universal¹ e de refletir os conflitos mundiais do início do século XX. Seu senso de paulistanidade, que o faz mergulhar na História da cidade em busca de um passado glorioso, pode ser percebido sem muito esforço nas páginas de *Mana Maria*, romance inacabado deixado pelo escritor.

Nesse período histórico, não podemos nos esquecer que São Paulo era palco de transformações sociais e do rompimento com as estruturas conservadoras. Nela, o operariado urbano, de origem européia, articulava-se, publicava jornais, como o *La Battaglia*, de tendência anarquista, e comandava greves, como a de 1917, inspirada nos episódios da Revolução Russa. Para a cidade, em sintonia com todos os continentes, afluíam pessoas de diferentes origens e classes sociais. Em suas ruas, poderíamos encontrar um barão do café, um operário, um burguês, um nordestino, um professor, um negro ou um militar. A metrópole, sede da Semana de Arte Moderna, vivia em constante ebulição e agregava movimentos artísticos de vanguarda. Esses fatos nos levam a pressupor que Alcântara Machado teria consciência de que, ao registrar São Paulo, também estaria configurando o mundo.

Também parece-nos injusto tachar o escritor de preconceituoso. Embora fosse membro da aristocracia paulistana, sua classe social não o levaria necessariamente a posições preconceituosas, como julgam os críticos biografistas, para quem o conceito de obra era um reflexo da vida do autor. Eles

¹ Os textos de Alcântara Machado são verdadeiros documentos de época: fazem menções a produtos que circulavam no início do século XX: goiabada Pesqueira, queijo Palmira, refrigerante Si Si. Suas alusões às máquinas (refere-se ao carro como monstro de rodas) compõem o quadro agitado da metrópole e do desenvolvimento urbano. Nas entrelinhas de seu discurso, o escritor tece críticas ao capitalismo em plena ascensão. O carro-monstro seria a metáfora do próprio capitalismo com seu desenvolvimento tecnológico, numa época em que o mundo marchava para as duas grandes guerras deflagradas pelos interesses das grandes potências. Disso podemos depreender o caráter universal da obra de Alcântara Machado.

não compreenderam a relevância de Alcântara Machado para o modernismo, como ocorreu também com alguns integrantes do movimento antropofágico, que não souberam visualizar o alcance de suas formulações. Alcântara Machado não foi um elemento de mentalidade tacanha, reproduzidor de conceitos obsoletos e excludentes, mas esteve um passo à frente de seu tempo, assimilou as bases do movimento antropofágico e projetou-o para o futuro.

A atitude antropofágica não se restringia à mescla entre o índio, o negro e o europeu de origem lusitana. Assumia dimensões maiores: supunha a devoração constante de múltiplas culturas, vendo no brasileiro um eterno devorador cultural, distinto de um mero copista, pois a assimilação ocorreria de modo crítico.

Alcântara Machado soube perceber a amplitude da atitude antropofágica dos modernistas, mesmo porque, em um país eminentemente cosmopolita, não havia como conceber uma identidade e uma memória composta apenas pela fusão das três raças. Escritor de vanguarda, ele pôs em foco o imigrante italiano no penoso e traumático processo de integração de culturas, que resultaria no ítalo-brasileiro.

As esferas do poder, impregnadas pelas ideais racistas, viam, na imigração, uma solução para a negritude do país, pois contribuiria para o branqueamento e a melhora da população brasileira, composta majoritariamente por negros e mestiços. Alcântara Machado, contudo, revelou o equívoco dos dirigentes da nação, mostrando que o imigrante italiano se tornaria um mameluco, ou seja, um mestiço não europeizado, mais brasileiro que o próprio brasileiro.

Em **Brás, Bexiga e Barra Funda**, uma aparente aversão aos negros deve-se, supomos, ao fato de o narrador empregar o discurso indireto livre para refletir e comunicar o pensamento das personagens: ítalo-brasileiros descritos sem idealizações, com suas vicissitudes, defeitos e preconceitos, em choque cultural com outros grupos étnicos.

De acordo com as ponderações do próprio Alcântara Machado, sua proposta era trazer à luz com imparcialidade² a realidade paulistana, o cotidiano da cidade e de seus habitantes:

Assim como quem nasceu homem de bem deve ter frente ativa quem nasce jornal deve ter artigo de fundo. A fachada explica o resto. Este livro não nasceu livro, nasceu jornal. Estes contos não nasceram contos: nasceram notícias. E este prefácio não nasceu prefácio: nasceu artigo de fundo. (MACHADO, 1973, p.19).

Apesar da declarada imparcialidade, nas entrelinhas de um discurso aparentemente neutro, insólito, marcado por recursos gráficos, técnicas cinematográficas e a oralidade, o escritor registra a memória da cidade de São Paulo. Em **Brás, Bexiga e Barra Funda**, Alcântara Machado não compôs apenas o retrato dos chamados carcamanos, imigrantes italianos e seus descendentes, mas, valendo-se das técnicas do documentário, expôs o drama do povo brasileiro concentrado na metrópole.

Ainda que Oswald de Andrade e Mario de Andrade também tenham a focalizado a metrópole, Alcântara Machado o fez de modo singular. Com raro talento e pela ótica do literário, fez desfilar, aos olhos do público, a cidade do início do século XX com os seus mais variados tipos humanos. Embora não tenha convertido **Carmela, Lisetta, Gaetaninho**, Nino e Pepino em heróis, ao menos conferiu -lhes voz e vez. Como poucos escritores, chamou a atenção para os dramas desses “italianinhos carcamanos”, expressão que cunhou para referir-se aos ítalo-paulistanos, os quais, flagrados no cotidiano prosaico da Rua do Gasômetro ou do Oriente, constituem os elementos centrais de suas narrativas.

² Em *Cavaquinho e saxofone*, 1936, Alcântara Machado faz considerações acerca da criação literária e nos ajuda a compreender sua imparcialidade diante dos fatos: “o jornal veio demonstrar que a invenção literária nunca existiu. No fundo, o espírito inventivo é apenas espírito observador. A vida é que inventa e cada vez inventa melhor. Não há imaginação capaz de bater a realidade no campo do extraordinário.”

No registro da vida cotidiana dos bairros operários da cidade, o contista também foi inovador. Atuou com a argúcia e o olhar agudo de jornalista, sem perder a sensibilidade de poeta. Soube estabelecer um elo entre os textos jornalísticos e os literários. Seu fazer artístico parece acompanhar o movimento da cidade, ainda com ares provincianos, mas em constante transformação.

A trama dos contos desenvolve-se nos bairros que emprestam seu nome à obra **Brás, Bexiga e Barra Funda**, e que, naquele período, eram os locais onde vivia grande parte dos operários, em sua maioria filhos de imigrantes italianos pobres. Há, ainda, muitas citações de ruas do centro e de outros bairros por onde as personagens passeiam transportando o leitor pela São Paulo dos anos 20.

Na tentativa de abarcar o mais completo envolvimento do escritor, na época e, em especial, no movimento literário, esta dissertação foi estruturada em três capítulos. No primeiro capítulo, *Da crônica jornalística à narrativa de Antonio de Alcântara Machado*, discutimos a inserção do escritor no movimento modernista e sua concepção de narrativa documental.

No segundo capítulo, *A cidade de São Paulo: entre a realidade e a ficção*, analisamos os contos da obra **Brás, Bexiga e Barra Funda** do ponto de vista do narrador documentarista da cidade.

No terceiro capítulo, *O cotidiano dos bairros operários: entre a máquina e o sonho*, discutimos a descentralização cartográfica da cidade por meio do registro narrativo dos bairros operários nos contos **Gaetaninho, Carmela e Lisetta**, e verificar se o registro documental da cidade ocorre, de fato, por meio das intervenções presentes nas narrativas dos operários de Antonio de Alcântara Machado.

Capítulo I. Da crônica jornalística à narrativa de Antonio de Alcântara Machado

1.1 Alcântara Machado e os princípios da prosa documental paulistana

O Projeto Modernista dos anos 20 liga-se a um processo de ruptura estética, que tem como eixo a transformação ideológica da realidade brasileira. A revolta caracterizava o movimento e foi à maneira pela qual os artistas afirmaram suas idéias e manifestaram sua presença no cenário brasileiro. Portanto, a geração da Semana de 22 é considerada decisiva para a modificação dos valores sociais e culturais vigentes.

Antonio de Alcântara Machado, embora não tenha sido um protagonista do movimento em São Paulo, explicita de maneira autêntica a atitude modernista no conjunto de suas obras. No artigo *Geração revoltada*, publicado no *Jornal do Comércio* (e reeditado em **Cavaquinho e Saxofone**, obra póstuma), ele diz:

Eu só acredito na sinceridade de minha geração quando tomada pelo espírito de revolta. Porque não compreendo nela outra atitude a não ser a de reprovação e combate diante do Brasil atual. Do mundo atual também podia ser. Mas é o Brasil que nos interessa. (TOLEDO, 1925, p. 356)

Em constante embate entre o velho e o novo, a geração de 22 inaugura a literatura do século XX como expressão da demolição dos símbolos passadistas que ainda restavam. Esse caráter de demolição, na realidade, visava à reconstrução de valores. Valores que se prendiam às tendências expressionista, futurista e surrealista, movimentos de vanguarda surgidos no após guerra na Europa. Seus valores estéticos modificaram o pensamento artístico e literário pela perda radical dos cânones passados.

O momento decisivo da renovação artística brasileira é marcado pela realização da Semana de Arte Moderna em São Paulo e pelas publicações dos Manifestos: *Pau-Brasil*, *Verde - Amarelo* e *Antropófago*, que estabeleceram as

tendências dos grupos de vanguarda. Nesse período, Alcântara Machado publica **Pathé-Baby** (1926), com prefácio de Oswald de Andrade.

Com a publicação de **Pathé-Baby**, Alcântara Machado passa a integrar o grupo de escritores fundadores das revistas *Terra Roxa e Outras Terras* (1926), *Revista de Antropofagia* (1928) e *Revista Nova* (1931). Nelas, atuou lado a lado com Mário de Andrade e Oswald de Andrade, embora não tenha participado diretamente da Semana de Arte Moderna.

Pathé-Baby é uma coletânea de crônicas de viagem, publicadas no *Jornal do Comércio* em 1925 e, posteriormente em 1926, em edição única, em livro. As crônicas trazem as impressões de viagem do escritor na Europa, de onde as enviava ao jornal semanalmente. Os episódios dão lugar à divisão dos capítulos. À primeira vista, a obra lembra um roteiro de viagem com fotogramas cinematográficos. Sua linguagem é fotográfica. É como se o autor estivesse com uma câmera fotográfica no lugar da pena, antecipando as técnicas de recorte e justaposição de palavras e imagens. Indiscutivelmente, a obra dialoga com a oswaldiana **Memórias sentimentais de João Miramar**. Daí sua dimensão modernista, já que o autor rompe com as estruturas estabelecidas e apropria-se das propostas do grupo de 22.

Totalmente engajado com os princípios que orientavam as produções dos artistas modernos, Alcântara Machado publica, em 1927, **Brás, Bexiga e Barra Funda**. Apesar do intervalo de um ano de diferença da publicação de **Pathé-Baby**, alguns dados demonstram que o autor tinha a intenção de publicar contos com a temática ítalo-paulista. Ou seja: três dos contos que compõem **Brás, Bexiga e Barra Funda** foram publicados em 1925, no *Jornal do Comércio de São Paulo*: **Gaetaninho**, em 25 de Janeiro, **Carmela**, em 1º de Março e **Lisetta**, em 8 de Março, e além disso, os dois últimos trazem ao final a anotação: *De um possível livro de contos: Ítalo-Paulistas*. Tudo nos leva a crer, que a obra foi a realização de um plano do escritor e que os primeiros contos seriam uma espécie de célula-mater desse projeto.

No ano seguinte, 1928, Alcântara Machado publica **Laranja da China**, terceira e última obra publicada em vida pelo autor, que, na ocasião, dividia a

direção da primeira dentição da *Revista de Antropofagia* com Raul Bopp. A obra também traz variantes de contos já publicados em jornais e revistas. E chama a atenção a permanência da temática do imigrante na cidade de São Paulo, que também aparece no romance inacabado **Mana Maria**, cuja temática é a decadência dos valores e crenças da pequena burguesia urbana paulista.

Esse conjunto de obras posiciona Antônio de Alcântara Machado como um prosador da cidade com alto grau de paulistanidade. De fato, ele ambienta a maior parte de sua narrativa na cidade e expressa de maneira confessional o seu sentimento por São Paulo. No fundo, a cidade é a grande personagem de sua narrativa e a sua grande paixão. Paixão declarada nas páginas escritas quando se encontrava na Europa, em outubro de 1929:

Não quero morrer na Europa. Quero ir morrer no Brasil, na cidade de São Paulo, numa manhã bem quente. (...) eu na manhã bem quente me aprontarei, sairei de casa andando firme, desejarei bom dia aos conhecidos da Rua Ana Cintra, entrarei no Largo de Santa Cecília e em frente da Igreja, no meio do largo, subirei no refúgio me encostando no lampião esgalhado. Nos braços do lampião verde eu serei amparado quando chegar o momento.(...) São Paulo não abandonará seu filho. Com cheiro de gasolina, com fumaça de fábrica, com barulho de bondes, com barulho de carros, carroças e automóveis, com barulho de vozes, com cheiro de gente, com latidos, cantos, pipilos, assovios, com barulho de fonógrafo, com barulho de rádio, campainhas, buzinas, com cheiro de feiras, com cheiro de quitandas, todos os cheiros e também barulhos da vida, São Paulo encherá o silêncio da morte. (A.MACHADO, 1936, p.1-11)

Datam também desse período os artigos jornalísticos mais importantes de Alcântara Machado, publicados entre 1926-1935 nas séries: **Solos, Saxofone e Cavaquinho**, do *Jornal do Comércio de São Paulo*. Neles, o autor avalia a produção literária modernista.

Ainda que não tenha sistematizado seu pensamento, já que considerava que a demasia poderia prejudicar a criação literária, as crônicas jornalísticas de Alcântara Machado mostram sua concepção de como deveria ser a literatura moderna nacional. Revelam a necessidade de se construir uma

prosa brasileira verdadeiramente inovadora. Para o autor, a criação artística deveria expressar as transformações de seu tempo, e a literatura seria uma forma de conhecimento da realidade. Dessa forma, questiona a prática intelectual e artística que ainda se deixava guiar por valores tradicionais e ultrapassados, gerando a decadência social e cultural do país, até 1922.

Nessas publicações, Alcântara Machado achincalhava os seguidores da literatura passadista e tinha como contraponto o modernismo, que considerava o representante brasileiro das vanguardas européias:

Cinquenta anos de atraso mental tinham levantado uma barreira de ignorância e de mesmice, de tradição e de pieguice que parecia invencível. O primeiro cuidado da geração foi assim destruir. (A.MACHADO, 1925, p.350)

Alcântara Machado repudiava o retórico e os floreios verbais. Achava que eles criavam um abismo entre a realidade observável e a sua reprodução pela linguagem. Serviam apenas como um simulacro, tornando a linguagem um obstáculo entre o leitor e o mundo.

Manifesta a necessidade de conhecimento da realidade brasileira e da assimilação, pelos escritores, “*da eloqüência natural da raça*”, tão pregada pelos modernistas. Distingua, assim, a oralidade popular do verbalismo da cultura tradicional, do período.

Para o escritor, a tímida projeção internacional da cultura brasileira e o desacerto intelectual que caracterizava o país eram gerados pelo exagero de um palavreado que impressionava, mas que deixava a desejar pela distância dos propósitos contemporâneos. Segundo ele, o grande mal era a cristalização da retórica fútil como sinônimo de boa criação literária:

Olhem a mania nacional de classificar palavreado em literatura. Tem adjetivos sonoros? É literatura. Os períodos rolam bonito? Literatura. O final é pomposo? Literatura nem se discute. Tem asneiras? Tem. Muitas? Santo Deus. Mas são grandiloqüentes? Se são. Pois então é literatura e da melhor. Quer dizer alguma coisa? Nada. Rima porém? Rima. Logo é literatura.

Toda a gente pensa que fazer literatura é falar ou escrever bonito. Bonito entre nós às vezes quer dizer difícil. Às vezes tolo. Quase sempre eloqüente. (A. MACHADO, 1982, p.13)

Antonio de Alcântara Machado considera que o modernismo seria responsável por alguns dos progressos conquistados pela literatura nacional, como o emprego da língua afirmativa da identidade e das características nacionais, como o bom humor, além da aproximação dos escritores ao ambiente e à temática brasileira. Disso resultou uma nova relação entre a linguagem e o mundo e um estilo que prezava referências diretas a fatos e objetos, sem grandes volteios retóricos, diminuindo a distância entre escritores, leitores e a realidade. Além disso, a presença do humor, assumido e preservado por alguns modernistas, desmistificava uma seriedade pretensamente senhoril.

Para o autor, até o modernismo, a dinâmica da vida contemporânea e toda a transformação por que passava o país quase não figuravam na literatura. Ambas só se tornaram imperativas com o progresso técnico e o desenvolvimento urbano convivendo com práticas populares.

Segundo Alcântara Machado, o grande desafio dos modernistas consistia em apreender aquele emaranhado que lhes delineava a chamada “realidade brasileira”, com sua diversidade de acontecimentos. Era preciso assumi-la e apreendê-la em suas especificidades lingüísticas e culturais. O ponto de chegada era aquele novo realismo característico das vanguardas do início do século.

Portanto, esse ideário foi de extrema importância para que Alcântara Machado pudesse elaborar os seus pontos de vista sobre os rumos que melhor conviriam para a literatura brasileira. Aliás, esses rumos eram comuns entre alguns dos modernistas de maior destaque.

A tarefa principal dos escritores, conforme Alcântara Machado, estava na criação de obras que não deixassem de levar em conta aspectos concretos da nossa realidade. Em entrevista a Peregrino Jr., publicada em julho de 1927, em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, Alcântara Machado comenta:

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 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. (A. MACHADO, 1927)

Alcântara Machado compartilhava com Oswald de Andrade e Mário de Andrade a idéia de que era uma obrigação da geração modernista trabalhar sendo fiel à construção de uma literatura ligada à terra, à cultura nativa, aos acontecimentos nacionais contemporâneos e ao drama da formação racial. Em alguns escritos, eles indicam a perspectiva de um realismo revolucionário para a literatura brasileira, valorizando a modernidade tecnológica e a compreensão de fatos culturais do país, sejam eles contraditórios em sua essência, provincianos e cosmopolitas, atuais e primitivos. O desejo deles era abarcar uma realidade particular com a maior amplitude possível, sem que se perdesse de vista a necessidade de ser moderno e universal.

Antônio de Alcântara Machado julgava prioritário para a literatura brasileira um trabalho documental. Também chamava atenção para o fato de o movimento modernista se preocupar muito com a renovação na poesia, enquanto o mesmo não ocorria com a prosa:

Sem exceção de uma só toda falação modernista gira sobre um único assunto: verso. A prosa não interessa a ninguém. A prosa não entra na cogitação dos terroristas da reação brasileira (MACHADO, 1928, p.260)

Dizia se interessar por produzir uma prosa nova, argumentava que a abolição dos padrões tradicionais de versificação levou ao avanço da poesia, mas a prosa ainda se deixava afetar pela oratória passadista e precisava ser libertada do tradicionalismo.

Para Alcântara Machado, o atraso da prosa devia-se ao fato de alguns autores modernistas permanecerem repetindo a velha inclinação pela retórica

da geração anterior. E seu empenho era pela produção de uma “prosa pura”, que segundo ele seria: original, documental e livre do discurso empolado.

Afastado do grupo da Antropofagia, em 1929, ele critica a prosa modernista, apontando que ainda havia uma desigualdade no tratamento, dado pelos modernistas para a prosa em relação ao verso: “Há por aí muito poeta inovador defendendo seus pontos de vista em prosa clássica.” (A. Machado, 1929, p.264)

Reconhecia que alguns escritores realizavam pesquisas tentando renovar a prosa, mas considerava que ainda eram uma minoria. Segundo ele, certos autores achavam que renovar a prosa era escrever do modo que se conversa. Ele colocava restrições quanto à aproximação entre a linguagem popular e a linguagem literária:

Escrever como quem conversa bem (quero dizer como aquilo que se chama de brilhante conversador), escolhendo cuidadosamente as frases, não esquecendo no momento oportuno de encaixar uma cousinha adrede preparada, de olho aceso nos ouvintes para ver o efeito. Uma naturalidade forçada que sabidamente é cousa detestável do que o artifício declarado.

(A. MACHADO, 1929, p.334)

Sobre Macunaíma, de Mario de Andrade, Alcântara Machado comenta:

Reduziu o mais possível a diferença entre a linguagem falada e a linguagem escrita. E daí surgiu uma prosa lírica (diversa da corrente) de enorme riqueza, mas inseparável do assunto brasileiro. Solução discutível, mas sem dúvida curiosíssima para servir a feição nacionalista do movimento. Utiliza-se da baixa fala popular sem ligar às regiões, unindo expressões do norte e do sul, da praia e do sertão. Muito boa, a única possível para quem a encontrou, para quem tem em vista o ser brasileiro do Brasil. O que não é defeito. O mal dela (segundo me parece) é dar à prosa um lirismo. É prosa e não é prosa. (A. MACHADO, 1929, p. 357).

Para António de Alcântara Machado, usar o lirismo como forma de renovação da prosa não era válido, pois não contribuiria para a construção da

“prosa pura”. Sustentava a necessidade de estreitamento entre o texto literário e o espaço urbano, defendendo uma produção literária de tratamento documental, objetivo e factual. Foi essa “prosa pura” que ele procurou realizar no conjunto de sua obra.

Em **Brás, Bexiga e Barra Funda**, logo a aproximação entre ficção e realidade aparece, já que a obra é traçada como um documentário do drama da imigração.

Portanto, Antonio de Alcântara Machado, por seu espírito de rebeldia e por sua luta pela renovação, está inserido no modernismo de São Paulo. Seus artigos, publicados no *Jornal do Comércio de São Paulo*, trazem as idéias culturais e estéticas implantadas pelo movimento. Realmente ele teve uma luta incessante em seu objetivo de aproximar a literatura brasileira da realidade nacional e do momento universal.

1.2 O documental presente no registro literário

Ao expor a necessidade de se construir uma prosa brasileira renovada, a “prosa pura”, Antonio de Alcântara Machado define sua concepção de uma produção literária documental, caracterizada pela busca de uma consciência histórica diante dos fatos diários. Assim, antecipa nas crônicas jornalísticas, o realismo modernista que irá materializar em seus contos. Segundo Sérgio Milliet (1935, p.183):

Sabia escrever para o jornal e, o que é mais raro. Caçava o importante, o pitoresco, com grande sagacidade. E aquilo que ninguém vira, ele o achava mesmo se estivesse perdido na parte editorial: ‘Leio desde os telegramas até os anúncios, passando pelas secções livres’, dizia. E lia de fato. Quantas vezes nos espantávamos. Ia buscar um recorte guardado e voltava triunfante: Viram esta maravilha? Era um trecho de reportagem ou uma declaração de seção livre cujo estilo o interessara — Mas onde vai descobrir essas coisas, perguntávamos — Ora, vocês Não sabem ler jornais. Estava no Estado.

Para realizar a prosa documental, ele inova o gênero literário conto, hibridizando-o com a crônica jornalística. Alcântara Machado considera literatura e jornalismo como formas de observar a vida. Sobre isso Alfredo Bosi (1994, p.374) comenta:

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

A intenção de representar a vida por meio da realidade histórica e social levou a ficção documental a aproximar-se da matéria jornalística não só quanto à forma e ao estilo, mas também utilizando o básico de sua realização: espiar a vida, “a vida que inventa” e dela documentar o detalhe banal.

Para Alcântara Machado, a literatura, até então, só se preocupava com a representação interior do ser humano (espiritual e sentimental), e o jornal procurava representar o que se passava fora do indivíduo:

Não se vê por assim dizer o homem em ação. Vivendo solto no mundo. O romancista está espiando para dentro, bem no fundo. A vida que vive na luz é o repórter o único a fixar. Fixar por um minuto. No jornal ele continua e se transforma, nasce dia, morre dia, como sucede cá fora. Ele é sempre o que vai acontecendo. (A. MACHADO, 1930, p.381)

A essência das narrativas de Alcântara Machado era o noticiário de jornal e algumas delas até foram desenvolvidas a partir de crônicas escritas para a imprensa. A articulação conto- crônica, até onde os limites dos gêneros permitem, pode ser observado especialmente em **Brás, Bexiga e Barra Funda**, como é o caso do conto/crônica: **Corinthians (2) VS. Palestra (1)**, em que o resultado de uma partida de futebol entre dois times populares da cidade, que é matéria própria de jornal, é transformada em conto.

E, no caso desse conto, segundo Cecília de Lara, aconteceu também o processo inverso: do conto à crônica jornalística.

Trata-se do conto *Corinthians (2) versus Palestra (1)*, de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, que inspira posteriormente o relato de um jogo feito na *crônica Visita do Bologna F.C.* A situação relatada nas duas narrativas é semelhante, porém não há na crônica o contraponto das emoções pessoais de uma personagem, como ocorre no conto. (LARA, 1981, p.67)

Essa inversão revela a desenvoltura com que Alcântara Machado transitava tanto no jornalismo como na literatura e a maneira como foi conquistando a desejada prosa moderna, tanto no que diz respeito à forma de documentário do real, quanto na criação de um novo gênero, do qual fala Tzvetan Todorov em *As estruturas narrativas*:

(...) a grande obra cria, de certo modo, um novo gênero, e ao mesmo tempo transgride as regras até então aceitas. (...) Poder-se-ia dizer que todo grande livro estabelece a existência de dois gêneros, a realidade de duas normas: a do gênero que ele transgride, que domina a literatura precedente; a do gênero que ele cria. (TODOROV, 1979, p. 89-91)

Com efeito, Alcântara Machado transgrediu as normas estabelecidas criou um novo gênero singular e híbrido: o conto/crônica. E ele sabia mostrar as diferenças de cada gênero e o fazia com propriedade, distinguindo as peculiaridades de cada texto.

Brás Bexiga e Barra Funda possui características peculiares de um texto jornalístico, pois parte de acontecimentos cotidianos, que são matérias de jornal, como mostra o subtítulo da obra **Notícias de São Paulo**. Além disso, o **Artigo de Fundo**, que aparece à guisa de prefácio do livro, esclarece:

Este livro não nasceu livro, nasceu jornal. Estes contos não nascerão contos: nasceram notícias. E este prefácio portanto também não nasceu prefácio: nasceu artigo de fundo.

Brás Bexiga e Barra Funda é órgão dos ítalo-brasileiros de São Paulo (Artigo de fundo, 1997, p.27)

O autor compôs a obra por meio de notícias de jornal, partindo da *coluna policial ou da secção de correspondência do leitor*. Alcântara Machado

cria seus contos captando os acontecimentos do cotidiano paulistano. O fato de dar forma de documentário aos episódios da vida cotidiana, com seus acidentes e conflitos, comumente gera um tom anedótico em suas narrativas.

No propósito de documentar a realidade, o autor ambienta suas personagens no espaço real da cidade de São Paulo dos anos 20: o Bexiga, naquele período, o bairro preferido pelos imigrantes vindos da Calábria, o Brás, povoado pelos napolitanos, e a Barra Funda, local com vilas operárias onde morava grande parte dos negros libertos. Outro fato que caracteriza o espaço real, na narrativa, é a citação de lojas reais (*Casa Clark e a Loja São Nicolau*), das marcas de automóveis da época (*Ford e Buick*), e de nomes de ruas (Barão de Itapetininga, Largo Santa Cecília, Rua Veridiana e Rua do Oriente), além de itinerários daquele período:

Aristodemo Guggiani, cobrador da “Companhia Autoviação Gabrielle d’Annunzio” fazia a linha “Praça do Patriarca — Lapa” e namorava na “Rua das Palmeiras”(Tiro de Guerra 35,1997, p.46)

Sobre isso, Luis de Toledo Machado (1970,p.78) comenta:

A reconstituição do ambiente real, em traços breves, e caracterizadores, obedece ainda às clássicas indagações de repórter diante do fato jornalístico: onde, quem, como, quando, por que? Assim as suas figuras e quadros localizam-se em lugares realmente existentes, com a minúcia do trajeto percorrido, quando as personagens se movimentam.

Alcântara Machado, nos contos, concretiza a realidade ficcional por meio da localização de ruas, lojas, marcas de carros e cigarros associadas à ação das personagens e, desse modo, identifica a vida social da cidade

naquele período: “Ali na rua Oriente a ralé quando muito andava de bonde”. (Gaetaninho,1997,p.31)

A construção da obra utiliza os recursos típicos também aproveitados em outras obras de vanguarda, nacionais e internacionais do início do século: a colagem, a fotomontagem e a *découpage*. Para o autor, eram técnicas totalmente adequadas à literatura documental, pois traziam para narrativa a reprodução direta daquilo que é captado pela visão em tempo real, apresentado em quadros fragmentados, sobrepostos e ágeis, dando a noção de realismo. Luis Toledo Machado (1970, p.93) explica:

A técnica da composição narrativa dos contos corresponde, em última análise, ao caráter urbano-social e ao objetivo documental da ficção de Antônio de Alcântara Machado. Procurando captar a realidade em contínuo movimento sob os seus aspectos mais comuns, o autor tenta destacar as impressões cinestésicas, enfatizando o aspecto visual das cenas, as quais, pelo próprio dinamismo, exigem um estilo cinemático e simultaneísta. Pode-se falar assim em realismo documental, impregnado por um tom constantemente irônico e bem humorado, que identifica a vida cotidiana com uma representação bem próxima da comédia.

Brás, Bexiga e Barra Funda, deixa claro o posicionamento Alcântara Machado: sua concepção de literatura, sua formação jornalística, bem como a ênfase que dava à representação mais pura da realidade, principalmente dos bairros onde viviam os italianos pobres de São Paulo. O autor deseja uma prosa verdadeiramente modernista, de criação renovada, uma prosa que desconstruísse o formato acadêmico, distante da realidade e do momento presente.

E o momento presente era o de expansão social e espacial da cidade, transformação que o autor traz para o conto pela presença do imigrante italiano e seus descendentes. A esse respeito, Alfredo Bosi (1994, p.374) comenta: “Voltado para a vida de sua cidade, Alcântara Machado soube ver e exprimir as

alterações que trouxera à realidade urbana um novo personagem: o imigrante.” (BOSI, 1994, P.374).

Em, **Brás, Bexiga e Barra Funda**, o autor mostra que o universo da imigração deve ser tratado através da ficção:

O drama da imigração no Brasil é estupendo e pode sozinho alimentar largo tempo mais de uma literatura. Mas será sempre falseado se aquele que o desenhar e descrever puser nisso qualquer intuito que não seja exclusivamente literário. Quero dizer o interesse nacionalista ou objetivo de campanha contar ou mesmo pró só poderão dar (o que não acontecerá com a curiosidade de meramente psicológico) aspecto parcial dele e, portanto, uma visão errada. (A.MACHADO, 1970, p.82)

De fato, Alcântara Machado apresenta o ítalo-paulista, nas narrativas, pelo lado externo. Colocando-se, por meio do narrador, como um documentarista que colhe o instante e o registra fielmente, dando autenticidade aos contos e compondo seu documentário-urbano social. O narrador grava tanto o movimento social ascendente do imigrante italiano em São Paulo, como o descendente, colocando esse fenômeno social como tema central de alguns contos. Em **Armazém Progresso de São Paulo**, fica evidente a ironia do autor ao associar o título da narrativa com o modo de progredir da cidade de São Paulo: o proprietário do armazém prepara um pequeno golpe, devido a alta da cebola, com ajuda do mulato da comissão de abastecimento:

— Pois é como lhe estou contando, Seu Natale. A tabela vai subir porque a colheita foi fracota como o diabo. Ai, ai! Coitado de quem é pobre.

Natale abriu outra Antártica.

— Cebola até o fim do mês está valendo aí a cinco mil réis o quilo ou mais. Olhe aqui, amigo Natale: trate de bancar o açambarcador. Não

seja bêsta. 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...
(1997,p.97)

Fica evidente no conto que a ascensão social não viria só do trabalho honesto e que o enriquecimento também resultaria da desonestidade, uma informação que parece estar ligada implicitamente ao tipo de desenvolvimento da cidade. Por outro lado, o movimento descendente representado nos contos **Lisetta**, **Gaetaninho** e **Carmela** (analisados no Capítulo III desta dissertação) tratam do ítalo-paulista operário, que aspira ascensão social e, de algum modo, participar dos bens de consumo e do progresso da cidade.

Partindo da técnica documental, Alcântara Machado fixa todo o drama social de certos paulistanos. Contudo, embora enfoque a realidade crua, ele não se isenta de mostrar os devaneios de alguns habitantes da cidade, como é o caso do menino Gaetaninho que sonha andar de carro, desejo que só se concretiza em seu funeral:

Às dezesseis horas do dia seguinte saiu um enterro da Rua do Oriente e Gaetaninho não ia na boléia de nenhum dos carros do acompanhamento. Ia no da frente dentro de um caixão fechado com flores pobres por cima. (Gaetaninho, 1997, p.35)

As narrativas de **Brás**, **Bexiga** e **Barra Funda** trazem como personagem principal o ítalo- paulista. Em sua maioria, eles pertencem à classe operária. Entretanto, em três dos contos, **Armazém Progresso de São Paulo**, **A sociedade e Nacionalidade**, têm como protagonistas o italiano que

busca integrar-se à alta sociedade paulistana por meio do sucesso financeiro, como acontece em **A sociedade**:

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

— O doutor...

—Eu não sou doutor. Senhor Melli.

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

Renovou a proposta e repetiu os argumentos pró. O conselheiro possuía uns terrenos em São Caetano. Cousas de herança. Não lhe davam renda alguma. O Cav. Uff. Tinha a sua fábrica ao lado. 1200 teares. 36.000 fusos. Constituíam uma sociedade. O conselheiro entrava com os terrenos. O Cav. Uff. Com o capital. Arruavam os trinta alqueires e vendiam logo grande parte para os operários da fábrica. Lucro certo, mais que certo, garantidíssimo . (1997,p.62)

Já o ítalo-paulista aparece em oito contos: **Gaetaninho, Carmela, Tiro de guerra nº35, Amor e sangue, Lisetta, Corinthians (2) VS. Palestra (1), Notas biográficas do novo deputado e O monstro de rodas**. Ao privilegiar os ítalo-paulistas da classe trabalhadora, que viviam em vilas e cortiços, o autor trouxe para o fazer literário modernista um tema inovador, a realidade brasileira. Enfocou os sonhos, as decepções, a opressão, as alegrias, os costumes e os estrangeirismos incorporados ao modo de falar do paulistano. Fez pequenos recortes dos fatos diários projetados no universo da brasilidade, como no conto **Corinthians (2) vs. Palestra(1)**:

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

— CA-VA—LO!

Prrrrrii!

—Pênautil!

Miquelina pôs a mão no coração. Depois fechou os olhos. Depois perguntou:

—Quem é que vai bater, Iolanda?

— O Biagio mesmo.

— Desgraçado.

O medo fez o silêncio.

Prrrrrii!

Pan!

— Go-o-o-o-ol! Corinthians! (1997, p.73-4)

Nesses contos o conflito é sempre desencadeado, na estrutura da narrativa, por meio da posição social das personagens e pelos problemas enfrentados na relação com a alta sociedade paulistana, como pode ser observado em **Notas biográficas do novo deputado**:

Genarinho desceu na estação da Sorocabana com o nariz escorrendo. Todo chibante. De chapéu vermelho. Bengalinha na mão. Rebocado pelo filho mais velho do administrador. E com uma carta para o Coronel J. Peixoto de Faria.

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

— Tire o chapéu.

Tirou

—Diga boa noite.

Disse.

—Beije a mão dos padrinhos.

Beijou.

—Limpe o nariz.

Limpou com o chapéu. (1997, p.79)

As personagens são envolvidas na trama por meio de acontecimentos cotidianos que vão do jogo de “bolinha de meia” no meio da rua ao crime passionai. Essas situações, que revelam o drama e o sonho do ítalo- paulista na comunidade, são narradas com lirismo, fato contraditório em relação aos propósitos de Alcântara Machado, para quem a prosa documental não deveria ter ao caráter poético, como podemos observar no conto **Amor e sangue**:

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.

Não adiantava nada que o céu estivesse azul porque a alma de Nicolino estava negra. (1997,p.53)

Alcântara Machado mostra o ítalo-paulista jovem (predomina nestes contos a presença da criança e do jovem) totalmente integrado a sociedade, lutando pela sobrevivência em um ambiente contrário, mas iluminado pelo sonho da ascensão social ou da realização de pequenos sonhos imediatos.

Entre a crônica jornalística e a prosa documental, Alcântara Machado concretizaria seu propósito literário, a prosa documental, com a publicação de **Brás, Bexiga e Barra Funda**, em que deixa implícito sua intenção de fazer um registro documental da cidade e do ítalo-paulista que nela habita.

Considerando que o documentário também poderia ser realizado por meio da crônica jornalística, em 1929, Alcântara publica *Aristides Silva ou o Quarto poder*. Trata-se de uma crônica jornalística em que expõe seu ponto vista a Aristides Silva (um redator fictício) evidenciando a efemeridade da notícia e, ao mesmo tempo, o caráter de permanência da narrativa:

Não há trabalho de estilo, não há preocupação de nota pessoal. Porque Aristides deve ter sempre em vista (...) que no dia seguinte ninguém mais se lembrará de que ele escreveu. Ou se alguma coisa perdurar nunca será a lembrança da forma. O que valerá é o que ele contou. (A. MACHADO, 1929, p.7)

Esse caráter de permanência da narrativa talvez explique a opção do autor de voltar toda sua obra literária para uma única direção, a prosa documental, e privilegiando o registro do cotidiano do operário ítalo-paulista, que são suprimidos do discurso oficial, como ocorre em **Brás, Bexiga e Barra Funda**. Portanto Gaetaninho, Carmela e Lisetta, parece -nos, seriam documentários relatando a memória da cidade.

Capítulo II. A cidade de São Paulo: entre a realidade e a ficção

2.1- A cidade de São Paulo documentada em Brás, Bexiga e Barra Funda

No início do século XX, o impulso industrial, a aparição dos primeiros arranha-céus, a iluminação a gás e a chegada do bonde elétrico, um veículo que, sem o esforço de um animal e sem a força humana, impulsionava a si mesmo, causando assombro e deslumbramento na população, começam a desenhar o espaço urbano de São Paulo. São todos esses fatos que distanciam a cidade do povoado São Paulo de Piratininga, que, até 1600, ocupava uma posição insignificante no país devido a seu isolamento comercial.

A paisagem da cidade muda radicalmente. A vida passa por uma série de transformações que afastam hábitos e práticas tradicionalmente cultivados, substituindo-os por outros, exigidos pelo tipo de sociedade que ali se estabelece. Os apelos sonoros e visuais multiplicam-se, chocam-se e se entrelaçam. Até o correr do tempo é mediado pelas máquinas, que encurtam as distâncias, mas causam a perda da visão do todo. O trabalho torna-se função do aparelhamento técnico, da maquinaria, à qual o corpo humano deve se adaptar, sincronizando seus movimentos com todo um conjunto de operações seriadas, entrecortadas e repetidas ciclicamente.

Iniciava-se, assim, a era futurista da São Paulo dos anos 20. Incitada pela velocidade, pelo ritmo da produção fabril e pela incessante movimentação, a cidade, já bastante industrializada para os padrões brasileiros, contava com uma população totalmente cosmopolita e, cada vez mais, exibia características que possibilitavam sua comparação com as maiores metrópoles mundiais. Para se ter uma idéia do crescimento vertiginoso da cidade, basta observar que, em 1895, sua população era de 130 mil habitantes (dos quais 71 mil eram estrangeiros) e, em 1900, ela chega a 239.820 pessoas. O crescimento populacional e o desenvolvimento econômico da cidade têm como mola-mestra

a indústria. Realmente, a crescente ampliação do parque industrial paulistano atraiu para a capital um número significativo de trabalhadores, a maior parte imigrante estrangeiros.

Dentre os imigrantes estrangeiros, os de origem italiana formavam o maior grupo, pois fornecia boa parte da mão-de-obra que poderia garantir o sucesso do projeto econômico planejado, pelas oligarquias tanto na lavoura (na cultura do café), quanto na indústria e no comércio em fase de expansão.

Quando as elites nacionais decidiram promover a vinda de estrangeiros, patrocinando a transferência do europeu para o Brasil, partiram do pressuposto de que esses imigrantes se integrariam de imediato ao sistema produtivo local. Por esse motivo, desde o início, eles foram vistos não como cidadãos, mas como força produtiva. Essa visão, implicitamente, contava com a colaboração do imigrante, da forma desejada pelas classes dominantes. Ou seja, o imigrante seria bem vindo, caso se conformasse em ser “a mão-de-obra” necessária para a extração e o desdobramento das riquezas do país. Assumido esse papel, eles teriam garantida a sua recompensa, ao menos no discurso de representantes do poder econômico. Estes consideravam o estrangeiro italiano o fator mais importante da prosperidade paulista, pois que contribuiu para o desenvolvimento agrícola do Estado e para a sua afirmação industrial.

Além disso, levava-se também em conta o possível “auxílio” que os estrangeiros, em sua maioria brancos, poderiam trazer para a refusão, a recomposição da “raça” brasileira, tida como inferior em virtude da presença, incômoda, mas determinante dos sangues negros e mestiços em sua formação.

O imigrante, assim, ocupou lugar de destaque na formação dos quadros de trabalhadores e, em função de sua maior cultura política, deu as diretrizes ideológicas iniciais do movimento operário brasileiro.

A classe dominante, formada pela burguesia e pelas elites, posicionava-se contra as manifestações operárias, julgando-as oriundas da agitação de imigrantes que “contaminaram” o pacato e cordial ambiente do país com idéias e exigências que não teriam sentido entre nós. Sua intenção era apresentar “a

luta de classes” como um fenômeno importado, sem raízes na sociedade brasileira, produto da ação de estrangeiros. As oligarquias esforçam-se por refutar quaisquer doutrinas revolucionárias e libertárias, tratando-as como um fato sem condições de se desenvolver em nosso meio.

Desse modo, cultivou-se uma maneira otimista de enxergar a nação, um país novo em que o trabalho era sinônimo de uma futura realização material, uma espécie de paraíso terrestre, onde não sobrava lugar para conflitos de operários e luta de classes. A ação para encobrir a luta de classes não se restringia aos discursos empolados dos representantes das elites, ao contrário, medidas enérgicas eram normalmente tomadas contra os “indesejáveis”, como costumavam ser chamados os imigrantes operários, que se indispunham com o poder. A expulsão de anarquistas revolucionários, líderes sindicais, os dirigentes de greves, era como uma forma de enfraquecer o movimento operário.

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

Assim, a presença de estrangeiros no país era vista de dois modos diferentes; ou eles eram considerados prejudiciais para a organização do trabalho, caso atuassem política e socialmente, ou eram bem vistos, mas sob a condição de se deixarem assimilar pelo meio local, interferindo o mínimo possível.

Os trabalhadores italianos concentraram-se nas áreas baixas da cidade, especialmente as várzeas alagadiças dos rios Tamanduateí e Tietê (ver figura 1 e 2), e nas proximidades da estrada de ferro inglesa, onde também se instalou a maioria das indústrias, devido ao menor custo dos terrenos. Isso resultou na formação de bairros operários, como o Brás, a Mooca e a Lapa, e expandiu a área urbana da cidade para além do perímetro do chamado

Triângulo (ver figura 3 e 4), em cujos vértices ficavam os conventos de São Francisco, de São Bento e do Carmo (atuais ruas Direita, XV de Novembro e São Bento). A elite, formada pelas famílias tradicionais paulistanas, ocupava as regiões mais altas. Nessas áreas arborizadas e arejadas, ficavam os palacetes dos grandes cafeicultores, em bairros como Higienópolis e o espigão da Avenida Paulista:

Antes da passagem para anos 20, as classes sociais estavam bem delimitadas no mapa de São Paulo. A elite ocupava a avenida Paulista e os bairros de Campos Elíseos, Higienópolis e jardins. A classe média espalhava-se por Perdizes, Consolação, Vila Buarque, Santa Cecília. Os operários permaneciam perto das indústrias: Mooca, Água Branca, Brás, Bom Retiro e Liberdade. (SOUZA, 2004, p. 118)

Com a ampliação dos limites do município, o Brás, o Belenzinho, o Bom Retiro, a Mooca, o Bexiga e a Barra Funda passam a se destacar como bairros com uma alta concentração de operários e imigrantes, de origem italiana principalmente. A concentração de pessoas de um só grupo étnico, com suas tradições, usos e costumes, tornou essas regiões típicas e diferentes do conjunto da cidade.

Esse fato é muito valorizado por Alcântara Machado em **Brás, Bexiga e Barra Funda**, enquanto os outros autores modernistas restringiam suas narrações ao Triângulo, que era o local da moda, onde se concentrava o comércio, a rede bancária, os cafés e os principais serviços da cidade. O autor trata em sua obra dos bairros e vilas onde viviam os operários e ainda não considerado na cartografia da cidade. Além disso, ambienta seus contos no centro novo (Barão de Itapetininga, Viaduto do Chá). A cartografia do Triângulo era traçada pela localização das igrejas São Bento, São Francisco e Carmo, enquanto que o novo centro era traçado pelo comércio e os bairros operários pelas fábricas e indústrias.

A estruturação do solo paulistano constitui-se por regiões. Nas mais valorizadas e disputadas, de modo geral, se estabelecem as elites tradicionais. Nas outras, inferiorizadas social, econômica e até geograficamente, habitam as camadas mais baixas, compostas por um considerável número de italianos. Portanto, ao retratar a margem da cidade como espaço narrativo, Alcântara Machado descentraliza ficcionalmente a estruturação vigente da cidade.

De mera referência geográfica, a São Paulo de **Brás, Bexiga e Barra Funda** transforma-se em espaço fundamental para os contos, ou seja, ao situar o ítalo-paulista na rua do Gasômetro, por exemplo, o narrador está fornecendo informações importantes sobre esse indivíduo, pois os nomes de ruas ou de bairros, implicitamente, fazem menção aos indivíduos que ali habitam ou por ali transitam. Entre o denotado e o conotado, alguns nomes assumem um valor essencial para a composição de toda a narrativa, como em um mapa em que seus pontos estratégicos trazem a possibilidade de recomposição da paisagem pelas características indicadas e, ao mesmo tempo, mostram os caminhos a seguir. Assim, a cidade empresta, simultaneamente, as personagens, os acontecimentos e a paisagem onde tudo acontece.

A São Paulo de **Brás, Bexiga e Barra Funda** é revelada pelo narrador, que, ao passear por suas ruas, nada mais faz do que recolher tudo aquilo que a cidade pode lhe oferecer. Porém, ele cuida para que, em momento algum, seja posta em dúvida a relação inseparável existente entre a vida paulistana e os fatos e personagens de que trata. Na obra, em forte interação, vida e paisagem constituem algo único.

Maurice Banchot comenta que:

A literatura, ao fundar a sua própria realidade, elide sujeito e objeto, mundo e realidade, também prescinde da certeza, da verdade, da representação, do significado, da consciência, do tempo cronológico e, desta forma, errante, móvel, nômade substitui a intimidade do sujeito pelo Fora da linguagem, isto é, o projeto moderno da literatura é colocar-se mais longe de si mesma. (2003,p.19)

Em **Brás, Bexiga e Barra Funda**, o grande número de informações geográficas e de demarcações espaciais que configuram o cenário em que habitam e transitam os ítalo-paulistas é tão marcante que torna possível identificar ali o trabalho de um narrador documentarista registrando a cidade:

A rua barão de Itapetininga é um depósito sarapintado de automóveis gritadores. (Carmela, 1997, p.36)

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

(Tiro de guerra nº 35, 1997 p. 36)

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

(O monstro de Rodas, 1997, p. 86)

2.2- O Narrador documentarista: o espaço

Profundo conhecedor do ambiente que retrata, o narrador de **Brás, Bexiga e Barra Funda** recolhe situações e tipos humanos no dia-a-dia das ruas, buscando mostrar alguns aspectos que configuram a vida da cidade. De toda a São Paulo que seus olhos apreciam, aquilo que lhe parece digno de nota e importante para seus propósitos, ele introduz e compõe seu documentário. Mesmo quando as características sociais de certos bairros ou ruas parecem pouco relevantes para a compreensão e o desenvolvimento das narrativas, o traçado das ruas, o contorno cartográfico de São Paulo, é reproduzido. Por isso, seu documentário é bem amplo, pois é um registro não apenas geográfico, mas também social, desejando ser histórico.

A exceção de um único conto, **Lisetta**, todos os demais trazem nomeados os locais e ambientes em que os principais acontecimentos têm lugar. Ruas, praças ou avenidas, edifícios e áreas públicas — lugares típicos da São Paulo da época e altamente populares e freqüentados — são mostrados descritivamente pelo narrador ou pela fala das personagens que circulam pela cidade:

- Diga a ela que eu a espero amanhã de noite, às oito horas, na rua... não.., atrás da igreja de Santa Cecília. (Carmela, 1997, p.40)

Delírio futebolístico no Parque Antártica. (Corinthians (2) vs. Palestra(1) 1997, p. 69)

Tranqüillo empurrou o filho com fraque e tudo para dentro de um automóvel no largo de São Francisco e mandou tocar a toda para casa. (A sociedade 1997, p. 104)

Segundo Ferrara (1988, p. 12), “*A cidade é o lugar do texto não verbal.*” O documentário traçado em *Brás, Bexiga e Barra Funda* registra ruas, avenidas e também alguns locais conhecidos da cidade, que funcionam como pontos de

referência, como verdadeiros marcos. São Paulo, desse modo, tem na obra um espelho onde estão refletidos fragmentos de sua identidade sócio-geográfica. Ferrara (1988, p.14) explica ainda:

Os textos não verbais grafados no espaço urbano não só o preenchem mas constituem marcas, sinais, pontos de referência que garantem um trânsito informacional da cidade com o usuário e criam, produzem, contextualmente, os lugares os “pedaços” urbanos. Avenidas, bairros, ruas, zonas, quarteirões. Os textos não verbais qualificam as peculiaridades da cidade e, com isso, a identificam.

O narrador, em **Brás, Bexiga e Barra Funda**, caminha pela cidade de São Paulo atento aos acontecimentos que as ruas lhe oferecem; quando os encontra, anota-os, assinalando onde eles têm lugar. Coletados da cidade, os episódios são restituídos a ela em outra versão: a cidade da cidade.

Michel Foucault, em **As palavras e as coisas**, desconstrói a idéia de que a literatura é um meio de representar o mundo e propõe que, ao contrário, a palavra literária seja a instauração de novos mundos, de eventos plenos de real. Assim, a literatura funda sua própria realidade, isto é, inventa outro mundo do mundo.

A rotina de caminhar pelas ruas, por determinado bairro, ou pelo espaço maior que é a cidade, tende a trazer a intimidade do convívio. O contato freqüente e o constante trabalho de observação proporcionam um acréscimo na experiência do sujeito que analisa o mundo em que vive. A profundidade de suas reflexões pode indicar um maior ou menor conhecimento do ambiente e dos fatos que marcam o cotidiano da comunidade, situando o indivíduo no espaço em que se vê imerso.

O narrador, envolvido pelos episódios, no esforço de contar o não-lugar da cidade, por vezes, deixa escapar suas impressões. Suas reflexões, vestígios do cotidiano, espelham a aproximação do documentarista com a cidade:

Diante de Álvares de Azevedo (ou Fagundes Varela), o Angelo Cuoco de sapatos vermelhos...”.(Carmela,1997,p.38)

No largo Municipal o pessoal evoluía entre as cadeiras do bar e as costas protofônicas de Carlos Gomes... (Tiro de Guerra nº35,1997,p. 40)

O urso lá se fora nos braços da dona. E a dona só de má antes de entrar no palacete estilo empreiteiro português voltou-se e agitou no ar o bichinho. (Lisetta,1997,p. 67)

Em terceira pessoa, o narrador de **Brás, Bexiga e Barra Funda**, na maioria das vezes, posiciona-se como um observador atento a tudo aquilo que acontece a sua volta, documentando a maior parte dos acontecimentos como se estivessem acontecendo no instante em que são narrados. Sua proximidade com a vida de São Paulo fundamenta-se primordialmente no registro do cenário urbano e humano em que se movimentam as personagens com as quais interage.

Em raras ocasiões e com grande sutileza, ele emite julgamentos ou opiniões de ordem pessoal. Nos três casos antes citados, há uma nítida demonstração subjetiva, pois, além de destacar o espaço onde os eventos narrados têm lugar, surgem juízos que remetem à experiência do narrador em seu convívio com a cidade. Todos eles trazem observações de caráter estético, ou arquitetônico, que só poderiam ter sido feitas após uma análise dos objetos ou personalidades postos em foco.

No excerto citado, a dúvida entre qual dos poetas românticos estaria representado na estátua sugere um prévio conhecimento do monumento. Algo semelhante pode ser dito do adjetivo “protofônico” aplicado ao monumento de Carlos Gomes, pois se trata de um juízo crítico, mas também da forma como o maestro era conhecido. Já no terceiro caso, a observação sobre a arquitetura do palacete expõe uma ironia a respeito do estilo de construção vigente na época.

O narrador não só se revela próximo ao episódio, como também demonstra estar integrado ao espaço e aos valores do cotidiano da cidade. Em vez de imediata, sua relação com a cidade se estende pelo passado. Os elementos geográficos, sociais ou culturais “emprestados” de São Paulo para narrar **Brás, Bexiga e Barra Funda** permitem-lhe se posicionar diante deles e, por extensão, diante da cidade como um todo.

É da convivência com as ruas e os fatos corriqueiros da paulicéia de então que nasce o conhecimento que permite a transposição de aspectos físicos e humanos para a obra. É assim que o narrador encontra subsídios para compor seu documentário. Ao fornecer fragmentos de sua realidade, aquela cidade de São Paulo acaba por se encontrar recriada na narrativa:

Para o usuário, o uso é o modo de reconhecimento ambiental, e a lembrança que dele conserva é , antes de tudo, uma predicação do ambiente, tal qual a relação que une o juízo perceptivo e o percepto. Esta predicação ambiental conservada, lembrada pelo usuário, substitui o próprio espaço e confere ao uso um caráter de permanência quotidiana e rotineira. Lembramo-nos do modo como vivíamos em determinada casa e não do seu projeto , do nosso lazer em uma praça e não de sua proposta urbanística. (FERRARA, 1988, p. 23-4)

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

Tudo aquilo que se mostra significativo para a composição dos contos é incorporado à obra. Essa incorporação não se resume a aspectos da paisagem geográfica, arquitetônica e humana da cidade. O olhar atento sobre São Paulo e a observação constante acabam por introduzir, às narrativas, dados específicos do ambiente paulistano tal como ocorriam na época. O narrador documentarista, recolhe a propaganda (dos cartazes, dos letreiros e das placas) exposta nas ruas, nas praças e nas avenidas para reproduzi-las nos contos, dando um caráter de permanência à publicidade daquele momento. Essas imagens compõem a paisagem urbana da paulicéia dos anos 20. Atribuindo-lhe características de tempo e lugar, criando o não-lugar, ou seja, estímulos visuais que, recriados no plano da narrativa, passam a ter uma função estética. Esses estímulos surgem nos textos, o que lhes dá grande destaque. Eles são realçados pelo uso de recursos gráficos: o negrito e a caixa alta. Assim, placas e cartazes datam a cidade mostrada:

As casas de moda (AO CHIC PARISIENSE, SÃO PAULO - PARIS, PARIS ELEGANTE) despejavam nas calçadas as costureirinhas....
(Carmela,1997,p.37)

As bananas na porta da **QUITANDA TRIPOLI ITALIANA** eram de ouro por causa do sol. (Amor e Sangue,1997,p.53)

AO BARBEIRO SUBMARINO. BARBA: 300 réis. CABELO: 600 réis. SERVIÇO GARANTIDO. (A Sociedade,1997,p.54)

(SALÃO PALESTRA ITÁLIA - Engraxa-se na perfeição a 200 réis)...

(Corinthians (2) vs.Palestra (1),1997,p.34)

Assim como o aspecto geográfico, o aspecto físico e o humano também trazem informações históricas da cidade de São Paulo dos anos 20. As placas,

registradas pelo olhar do narrador, com os nomes de lojas, barbearias, bares e salões, proporcionam um recorte sobre um período vivido pela cidade, sobre um tempo em que a influência francesa se fazia sentir não só nos meios artísticos e intelectuais, mas também na moda, quando os imigrantes italianos (trabalhadores ou proprietários de pequenos negócios) mantinham na lembrança fatos relacionados à guerra na Tripolitânia e o Palmeiras, o time de futebol fundado por membros da colônia, ainda se chamava Palestra Itália.

No conto **Armazém Progresso de São Paulo**, “as letras formidáveis na fachada e em prospectos” fazem referência a esse tempo em que a composição gráfica da propaganda costumava usar uma grande diversidade de tipos para chamar a atenção dos transeuntes, nas ruas, e dos leitores, nos jornais e revistas.

As características da realidade urbana da São Paulo dos anos 20 permitem dizer que **Brás, Bexiga e Barra Funda** mimetiza a cena paulistana, documentando-a. Essa documentação se concretiza como princípio formal para a composição dos contos. Neles, o narrador procura pôr em jogo todo um acervo de técnicas modernas de criação literária com o intuito de imitar aquela movimentação caótica, típica de um grande centro. Para isso, utiliza efeitos próprios do cinema, como os cortes, a alternância entre o *close-up* e a abertura panorâmica, a montagem de recortes, a câmera lenta e a acelerada. A feição cosmopolita paulistana não é apenas citada ou aludida em **Brás Bexiga e Barra Funda**, a vida moderna encontra-se na filigrana de sua narração.

Os contos são todos feitos de em pequenos recortes que correspondem aos episódios. Assim como em uma montagem cinematográfica, apresentam descontinuidades de ordem temporal e espacial, que devem ser preenchidas pelo leitor no ato da leitura. Os diversos seguimentos de textos são imagetivamente valorizados por intervalos que delimitam as cenas: quase sempre, entre uma cena e outra, ocorre uma quebra na linearidade.

Em alguns contos, a seqüência natural dos fatos é reconstituída pelo narrador, como pode ser observado em **Tiro de Guerra nº 35**, em que as

ações do protagonista são entremeadas por cenas de *flash-back* feitas com a utilização de uma série de verbos no pretérito perfeito:

Saiu do Grupo Escolar e foi trabalhar na oficina mecânica do cunhado.

E fez vinte anos, (...) Então brigou com o cunhado. E passou a ser cobrador da Companhia Autoviação Gabrielle d'Annunzio ...

(...) finalmente arrumou uma namorada. (Tiro de Guerra nº35,1997,p.46-7)

Com a entrada da personagem no Tiro de Guerra, o narrador encerra a retrospectiva dos fatos principais de seu passado.

Em outros contos, há explicações que restauram o elo entre os acontecimentos. Em **Gaetaninho**, por exemplo, o último bloco é iniciado com uma indicação temporal, mas o que mais chama a atenção é a forma inusitada de narrar a morte do menino:

Às dezesseis horas do dia seguinte saiu um enterro da rua do Oriente e Gaetaninho não ia na boleia de nenhum dos carros do acompanhamento". Ia na frente dentro de um caixão fechado com flores por cima. (A. MACHADO,1997,p.35)

As ações narradas são ligadas entre si, traduzindo uma relação de causalidade bem caracterizada.

No conto **Corinthians (2) vs. Palestra (1)**, o recurso utilizado para assinalar a sucessão temporal é fornecido pelo apito. Por isso, é a onomatopéia "Prrrii!" que encerra o jogo. Entretanto, o conjunto das ações

acontecidas nem sempre fica claro, mesmo quando o nexu temporal aparece. Essa é uma tarefa que cabe à imaginação e à sensibilidade do leitor.

Em **Nacionalidade**, uma das pequenas cenas que fazem parte do conto é assim introduzida:

A guerra européia encontrou Tranquillo Zampinetti proprietário de quatro prédios na rua do Gasômetro, dois na rua Piratininga, cabo influente do Partido Republicano Paulista e dilecto compadre do primeiro sub-delegado do Brás...
(Nacionalidade,1997,p.102)

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

Em **Amor e Sangue**, a mesma imagem que surge logo no princípio do texto reaparece abrindo a quarta e a quinta seqüência de fatos:

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

“As fábricas apitavam”.

“As fábricas apitavam”. (Amor e Sangue,1997,p.53)

O período de um único dia é marcado pela repetição da mesma imagem para aludir à vida rotineira dos operários na linha de produção das indústrias. O mundo do trabalho, desse modo, é introduzido com sutileza no conto. O movimento cíclico de um dia simboliza a repetição de acontecimentos e fenômenos, que é o assunto principal da narrativa.

A localização geográfica das personagens aparece no desenvolvimento dos contos, inclusive seus previsíveis deslocamentos de lugares e não-lugares, que são fundamentais para o trabalho de um narrador que se preocupa em documentar e cartografar, em sintagmas narrativos, o território de São Paulo. Além disso, esses deslocamentos mostram a consciência do narrador sobre os problemas de um grupo étnico específico, os italianos que se movimentam pela cidade e nela fazem seus lugares, seja em seu próprio território (os bairros operários), seja nas regiões em que vivem os ricos. A determinação espacial possui, neste caso, poder conotativo e ideológico.

Todavia, é o lugar onde se situam algumas personagens, que às vezes mostra a sucessão cronológica de suas histórias, nem sempre explicitadas por quaisquer outras sugestões. Assim, no conto **Carmela**, há um pequeno diálogo entre a protagonista e “o caixa d’óculos”, seu pretendente:

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

- Trouxa. Que tem? (1997,p.42)

No trecho seguinte, Carmela estava em casa, tentando ler um romance popularesco. Logo depois, o diálogo entre os jovens mostra a sequência dos fatos e a insistência do rapaz. Tudo é marcado pela localização das personagens:

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

- Uma voltinha de cinco minutos só... (1997,p.42)

A ruptura em termos espaciais e temporais possibilita que os segmentos assumam grande valor expressivo. É o caso de **A Sociedade**, em que um conjunto de acontecimentos não relatados são sugeridos pela participação

matrimonial que aparece “colada” no texto, mostrando ao leitor que a sociedade entre os pais dos namorados possibilitou a união, antes mal vista, pela diferença financeira existente entre as famílias.

Essa ruptura acontece também em **Notas Biográficas do Novo Deputado**, em que a chegada de Gennarinho a São Paulo esclarece a decisão, que ficara em suspenso, tomada pelo coronel e dona Nequinha, sua esposa:

E então? Que é que eu respondo?

Dona Nequinha pensou. Pensou. Pensou. E depois:

- Vamos pensar primeiro Juca. Não coma o torresmo que faz mal. Amanhã você responde. E deixe-se de extravagâncias.
(1997,p.78)

Na cena seguinte:

Gennarinho desceu na estação da Sorocabana com o nariz escorrendo .(1997,p.79)

O uso das rupturas espaciais e temporais em **Brás, Bexiga e Barra Funda** mostra a necessidade de síntese do narrador. Com ela, só as informações essenciais para a compreensão da sucessão temporal dos fatos são fornecidas e com grande economia. É para isso, que colaboram as indicações da localização geográfica das personagens.

Exemplares, nesse sentido, são também os contos **Corinthians (2) vs. Palestra (1)**, **O monstro de rodas** e **Notas biográficas do novo deputado**, cujos títulos participam de modo decisivo na construção das narrativas. No primeiro caso, o resultado do jogo, tema central do conto, entre os dois clubes já está dado, o texto vai sendo desenvolvido a partir da exploração do paralelismo entre a partida, que se desenrola no Parque Antártica e os jogos de paixão da personagem principal. As conseqüências deste duplo jogo — ambos possuindo papel determinante para a vida sentimental de Miquelina — é que

irão marcar a posição central na narrativa. O narrador trabalha esta relação bipolar, com o jogo de futebol passando para o segundo plano e os amores da protagonista transformando-se no elemento de maior relevância ficcional.

Em **O monstro de rodas**, o título do conto esclarece a causa da morte de uma criança, que é o acontecimento que propicia o desenrolar da narrativa, algo não dito em nenhuma outra passagem. Quanto ao **Notas biográficas do novo deputado**, o poder de síntese é imenso, pois o título do texto, apontando para o passado da personagem e para o futuro narrativo, esclarece o processo de ascensão que será vívido por Gennarinho (Januário). Estes são casos em que os títulos assumem um papel primordial na composição dos episódios narrados, pois possuem um alto valor semântico e estrutural.

A montagem do texto por fragmentos correlaciona-se com a segmentação da vida urbana moderna. A segmentação da narrativa acompanha uma mudança no enfoque, tal como ocorre nas sucessões das cenas de um filme. Em **Gaetaninho**, por exemplo, o foco, ora está centrado na personagem, ora dá lugar a um plano geral, com o narrador focalizando a região em que o garoto habitava:

“Foi-se chegando devagarinho, devagarinho. Fazendo beicinho. Estudando o terreno. Deante da mãe e do chinelo parou. Balançou o corpo. Recurso de campeão de futebol. Fingiu tomar a direita. Mas deu meia volta instantânea e varou pela esquerda porta a dentro.

— Eta salame de mestre!

Ali na rua Oriente a ralé quando muito andava de bonde. De automóvel ou carro só mesmo em dia de enterro. De enterro ou de casamento. (1997, p.31-2)

Algumas vezes, a mudança de enquadramento acontece no interior de um único fragmento, o que garante grande movimentação às narrativas. O olhar do narrador focaliza, em planos diferentes, algumas cenas, e desliza por mais de uma personagem. Assim, em **Gaetaninho**, o foco, antes geral —

quando se atém a uma característica peculiar à comunidade italiana de certa rua do Brás —retorna ao particular, em movimentos alternativos:

Por isso mesmo o sonho de Gaetaninho era de realização muito difícil. Um sonho. (1997,p.32)

Em **Tiro de Guerra nº 35**, o narrador, após ter recuperado fatos marcantes da vida de Aristodemo, informa sua atual situação de alistado no Tiro de Guerra e introduz o ponto de vista de uma personagem feminina, que estranha sua ausência em frente à casa da namorada:

Um dia porém na secção “Colaboração das Leitoras” publicou A Cigarra as seguintes linhas Mlle. Misótis sob o título de INDISCRICÕES DA RUA DAS PALMEIRAS.

Porque será que o jovem A.G. não é mais visto todos os dias entre vinte e vinte uma horas da noite no portão da casa da linda Senhorinha F.R. em doce colóquio de amor? A formosa Julieta anda inconsolável!!Não seja assim tão mauzinho, Seu A.G.! Olhe que a ingratidão mata... (Tiro de Guerra nº351997, 47)

O narrador, então, responde à curiosidade manifestada por ela:

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

E saberia então que Aristodemo Guggiani para se livrar do sorteio ostentava agora a farda nobilitante de soldado do Tiro de Guerra nº35. (1997, p.47)

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

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

- Vá roubar no inferno, seu Corrado!

Vá sofrer no inferno, seu 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 causado sol. O Ford derrapou, maxixou, continuou bamboleando. E as chaminés das fábricas, apitavam na rua brigadeiro Machado.

Não adiantava nada que o céu estivesse azul porque a alma de Nicolino estava negra. (A mor e Sangue 1997, p.53)

Esta variação do olhar, que se aproxima ou se afasta das personagens, em certos quadros, busca reproduzir o ritmo com que os acontecimentos ocorrem, numa tentativa de ganhar maior objetividade. Há, ainda, em **Brás, Bexiga e Barra Funda**, momentos em que o narrador sugere a simultaneidade de algumas ações; para isso entrecruza o discurso do narrador com o discurso direto das personagens, ambos se interpenetram misturam-se a partir do distanciamento do narrador:

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

- Ave Maria, cheia de graça, o Senhor...

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

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

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

- ... de todo o mal. Amen.

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

Cinco. Seis". (O monstro de Rodas, 1997, p.86)

O narrador, ainda que vendo e ouvindo tudo o que se desenrola à sua frente, não pode reproduzir esses acontecimentos ao mesmo tempo. Para isso, sua voz interrompe aquilo que ouve, ou se cala diante das falas das personagens. A variação no foco, nessas passagens, é um poderoso recurso empregado pelo autor.

O artifício usado pelo narrador para obter o efeito da simultaneidade baseia-se, nesse caso, na alternância entre as apreensões visual e auditiva. E exige que uma das falas seja bem conhecida. Neste conto, são as orações religiosas que cumprem esse papel. Elas permitem a sugestão do simultâneo em razão de serem muito conhecidas.

A ilusão da simultaneidade é obtida pela retomada do texto religioso (algo que o leitor percebe, sendo capaz de completá-la mentalmente), que sugere a idéia de um tempo percorrido, de uma fala que prossegue, ao lado dos eventos narrados. Impressão idêntica é fornecida pelos numerais que contam os bocejos de "seu" Chiarini.

Também em **Notas Biográficas do Novo Deputado**, surge um rápido momento em que o narrador procura sugerir a simultaneidade de duas vozes,

numa situação de diálogo. Neste caso, o uso de reticências suspende uma das falas, que será retomada após breve interrupção:

- Mas isso não está direito, Juca. Vou já e já...

- É Direito não está mesmo. Mas é engraçado.

- ...dar uns tapas nele.

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

(Notas biográficas do novo deputado, 1997, p.80)

O modo de sugerir de sugerir a simultaneidade presente em **O monstro de rodas** aparece também em **A Sociedade**, com a música tocada pela orquestra organizando os vários eventos. É o ritmo musical que governa o salão onde se reúnem as personagens. O narrador, como se estivesse presente no baile, age como um maestro, tendo à frente uma massa disforme e heterogênea de sons, falas e fatos, tenta conseguir uma unidade, um encaminhamento adequado:

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

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

- Sua mãe me fez ontem uma desfeita na cidade.

- Não!

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

... mas a história se enganou!

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

- Meu pai quer fazer um negócio com o seu.

- Ah sim?

Cristo nasceu na Baia, meu bem...

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

... e o baiano criou! (O monstro de Rodas,1997,p.60-1)

A letra da música que acompanha a sucessão de acontecimentos surge com um duplo destaque visual, pelo uso do negrito e pelo espaço que a separa dos outros segmentos. Em **Tiro de Guerra nº 35**, o mesmo acontece com a citação do Hino Nacional entoado pelos soldados. Em **Nacionalidade**, o mesmo recurso gráfico aparece.

Outro recurso utilizado pelo narrador são as metonímias. Elas servem para mostrar a vida das grandes cidades, onde apenas parcelas da realidade são apreendidas e, de alguma forma, respondem pelo todo. Como um close cinematográfico, elas realçam dados que remetem à dinâmica do universo urbano, tornando-se um importante elemento na construção de alguns contos:

O Lancia passou como quem não quer. Quase parando. A mão enluvada cumprimentou com o chapéu Borsalino.

(Nacionalidade,1997,p.59)

O violão e a flauta recolhendo da farra emudeceram respeitosamente na calçada. (1997,p.86)

A metonímia fornece imagens de certos detalhes que são trazidos ao primeiro plano da narrativa para compor um quadro de flagrantes significativos da cena paulistana. O narrador, por vezes, focaliza alguns traços físicos de personagens em uma visão bastante aproximada de um close, num movimento que mostra o desenvolver dos fatos sucessivos que se dão à sua volta. É o que ocorre a partir da descrição do balançar dos quadris das costureirinhas:

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

- Espia se ele está na esquina.

- Não está.

- Então está na praça da República.

Aqui tem muita gente mesmo.

- Que fiteiro!

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

- Ai que rico corpinho!

- Não se enxerga, seu cafageste? Português sem educação!

Abre a bolsa e espreita o espelhinho quebrado que reflete a boca reluzente de carmim primeiro, depois o nariz chumbeva, depois os fiapos de sobrancelha, por último as bolas de metal branco na ponta das orelhas descobertas. (Carmela,1997,p.37-8)

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

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

Delírio futebolístico no Parque Antártica.

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

(Corinthians (2) vs. Palestra(1),1997,p.64-5)

Algo parecido surge em **O monstro de rodas**, com a segmentação em pequenas frases utilizadas para corresponder ao corre-corre das ruas:

O grilo fez continência. Automóveis diparavam para o curso com mulheres de pernas cruzadas mostrando tudo. Chapéus cumprimentavam dos ônibus, dos bondes. Sinais da santa cruz. Gente parada. (1997,p.88)

O narrador documentarista não só alude ao que vê e ouve, ao registrar suas impressões, como procura introduzir nos textos o modo como os acontecimentos se desenvolvem diante de seu olhar. A ilusão da simultaneidade, assim, ocorre nos momentos em que a narração se detém em cenas com ações concomitantes. Ela surge quando a observação, a partir de

um ponto fixo, contempla um conjunto de eventos que povoam determinado ambiente.

Como já se disse, muitas vezes o narrador se movimenta, passeia pela cidade. Ora, o deslocamento por qualquer aglomeração humana faz com que pequenas cenas, fragmentos de conversas, diálogos entrecruzados e paralelos sejam percebidos. Tal experiência é corriqueira no cotidiano de uma metrópole, e o narrador, quando acompanha fatos e indivíduos que lhe chamam a atenção, não deixa de perceber isso. A cena introdutória de **Amor e Sangue** é um bom exemplo deste modo de apreensão do real:

Sua impressão: a rua é que andava, não ele. Passou entre o verdureiro de grandes bigodes e a mulher de cabelo despenteado (1997, 53)

A vida característica da São Paulo dos anos 1920 não só é tratada em **Brás, Bexiga e Barra Funda**, como é refletida na forma com que são construídas as várias narrativas que compõem a obra. O narrador tenta não apenas contar, mas documentar pela linguagem, a efervescência do ambiente da paulicéia.

São Paulo, dessa maneira, vê a sua vida, sua pulsação e seu ritmo próprio mimetizados em **Brás, Bexiga e Barra Funda**. O universo físico e humano, tudo aquilo que é típico da cidade que se mostra aos olhos do documentarista, propicia matérias e formas a serem trabalhadas literariamente. Assim, a cidade de São Paulo transforma-se em espaço narrativo e ganha valor imprescindível na estrutura da obra realizada por Alcântara Machado.

2.3. O narrador documentarista: o ítalo-paulistano

Carcamano pé de chumbo

Calcanhar de frigideira

Quem te deu a confiança

De casar com brasileira?

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

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

(Artigo de fundo, 1997, p.28)

Como decorrência do trabalho de um narrador que conduz o leitor por meio do registro da cartografia metropolitana, São Paulo mostra-se um lugar privilegiado nas páginas de **Brás, Bexiga e Barra Funda**. Sempre atento ao espaço paulistano, esse narrador traz para os contos não só fragmentos da paisagem, mas também os tipos humanos que fazem do drama cotidiano algo singular.

Os retratos humanos são compostos a partir de informações sucintas. Muitas vezes, dados circunstanciais — os trajes, as maneiras, costumes, os meios de transporte habitual, a localização geográfica e a linguagem do dia-a-dia — assumem papel fundamental na caracterização das personagens. Estes elementos não só auxiliam no trabalho de documentar os diversos dos tipos humanos, mas também colaboram no delineamento de características que possibilitam distingui-los como únicos na composição dos contos.

Assim, em **A sociedade**, por exemplo, o carro a brilhar, aguardando o cav. uff. Salvatore Melli, mostra o poder e a situação econômica de seu proprietário: “O Isotta Fraschini esperava-o todo iluminado”. (1997, p.63)

Também em **Lisetta**, logo no início do conto, a descrição da dona do ursinho de pelúcia, aponta seu elevado nível sócio-econômico, que aliás inclusive se estende ao boneco tão desejado pela protagonista, a menina pobre:

Lisetta começou a namorar o bicho. Pôs o pirolito de abacaxi na boca. Pôs mas não chupou. Olhava o urso. O urso não ligava. Seus olhinhos de vidro não diziam absolutamente nada. No colo da menina de pulseira de ouro e meias de seda parecia um urso importante e feliz. (1997, p.65)

Nesse mesmo conto, a atenção do narrador se detém nos irmãos de Lisetta, Descrevendo-os com traços limpos e rápidos, ele remete ao universo de pobreza que caracteriza a família Garbone:

O resto da gurizada (narizes escorrendo, pernas arranhadas, suspensórios de barbante) reunido na sala de jantar sapeava de longe. (1997, p.68)

Em **Notas biográficas do novo deputado**, Gennarinho, recém-chegado à capital, é apresentado ao leitor a partir de seus modos grosseiros, tendo como contraponto o ambiente refinado do palacete na avenida Higienópolis que o espera:

Tomou o coche Hudson que estava à sua espera. Veio desde a estação até a Avenida Higienópolis com a cabeça para fora do automóvel soltando cusparadas. Apertou o dedo no portão. Disse uma palavra feia. Subiu as escadas berrando. (1997, p.79)

Cenas como essas possuem a função de caracterizar os vários tipos que surgem nas narrativas, assinalando os diferentes extratos sociais, econômicos,

étnicos e culturais a que pertencem. Sugerem o ambiente de onde as personagens provêm, não raras vezes revelando contrastes entre os seus espaços de origem e aqueles a que elas cobiçam e se esforçam por alcançar.

Ao mesmo tempo, tais caracterizações possibilitam distinguir estes seres que habitam a São Paulo reproduzida em **Brás, Bexiga e Barra Funda**. Demarcam, também, contrastes entre regiões diferentes, com suas populações reunidas em torno de valores comuns. Além disso, mostram alguns fundamentos para as restrições à livre movimentação social pelo território amplo da paulicéia. Trata-se da demarcação de zonas onde o transitar é ou não permitido, da configuração dos campos de atuação possíveis a cada um, embora as proibições não se mostrem inflexíveis, quando certas condições mínimas são satisfeitas, como a prosperidade econômica, por exemplo.

Nos contos aqui citados, os antagonismos (posição social e poder financeiro, em **A sociedade**; riqueza e pobreza, em **Lisetta**; boa ou má educação, em **Notas biográficas do novo deputado**) são bastante explorados. Na verdade, os contrastes entre personagens que ocupam posições mais ou menos conflitantes em relação ao meio em que transitam, ou entre a realidade em que a vivem e os sentimentos que carregam, entre situações do momento e projeções para o futuro, além de outras, são essenciais para a realização de boa-parte das narrativas da obra. Muitas vezes, as situações se estruturam sobre elementos bipolares, numa espécie de contraponto, tanto no nível da trama de um conto, enquanto um todo, como na composição de pequenos fragmentos.

Em **Corinthians (2) vs. Palestra (1)**, é narrada a trajetória de Miquelina que namora ora Biágio (jogador do Corinthians), ora Rocco (jogador do Palmeiras). A derrota do Palestra Itália corresponde ao afastamento de Miquelina em relação a Rocco (seu namorado) e à sua reaproximação com Biágio (seu ex-namorado). Neste conto há ainda, em duas oportunidades, um jogo de oposições em que a exaltação festiva da torcida corinthiana contrasta com a situação emocional da protagonista:

- Goooool ! Goooool !

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

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

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

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

Miquelina fechou os olhos de ódio.

- Corinthians! Corinthians!

Tapou os ouvidos.

- Já me estou deixando ficar com raiva!

A exaltação decresceu como um trovão. (1997, p.70)

A separação de Biagio corresponde ao súbito interesse da protagonista por Rocco, o que a leva a deixar de torcer pelo Corinthians e tornar-se “palestrina”. A derrota do Palestra, todavia, simboliza também a de Rocco. Além disso, é Biagio quem assinala o gol da vitória corinthiana — e sua —, na cobrança de um pênalti sofrido por ele mesmo e, ironicamente, cometido por Rocco, que assim se torna o responsável direto pela vitória de seu maior rival, dentro-e fora de campo. Mas é Miquelina, na verdade, que de modo indireto, constrói a própria derrota e a de Rocco, quando manda que seu irmão, no intervalo do jogo, ir até o vestiário para dizer a Rocco “*pra ele quebrar o Biágio*”. O resultado do jogo e as circunstâncias da derrota do Palestra, prenunciam a retomada do namoro entre Miquelina e Biagio:

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

- Que é - que é? E jacaré? Não é!

Miquelina nem sentia os empurrões.

- Que é - que é? É tubarão? Não é!

Miquelina não sentia nada.

- Então que é? CORINTHIANS!

Miquelina não vivia. (1997, p.74)

Em **Gaetaninho**, o conto apóia-se numa oposição entre a desatenção da personagem com relação ao trânsito e o respeito pela súbita aparição da figura materna:

Gaetaninho ficou banzando bem no meio da rua. O Ford quási o derrubou e êle não viu o Ford. O carroceiro disse um palavrão e êle não ouviu o palavrão.

- Eh! Gaetaninho! Vem pra dentro.

Grito materno sim: até filho surdo escuta. Virou o rosto tão feio de sardento, viu a mãe e viu o chinelo. (1997, p.31-2)

A distração de Gaetaninho, mostrado como uma criança pouco atenta ao trânsito, aponta para a conclusão da narrativa, pois seu sonho era andar de carro, o que só teria condições de acontecer com a morte de uma pessoa, se possível alguém razoavelmente próximo. Quem morre, entretanto, é ele próprio, e sua aspiração torna-se real para o amigo Beppino. O sonho concretiza-se também para Gaetaninho, que, ironicamente, não pode gozá-lo.

Em **Lisetta**, além do contraste entre riqueza e pobreza, há também uma relação entre dois objetos, um pirulito e um urso de pelúcia, que se alternam enquanto principal foco de atenção da personagem. O urso de pelúcia é descrito como se fosse animado, assumindo o primeiro plano e chamando para si o interesse da menina, em detrimento do pirulito. Aqui, novamente, o texto se fundamenta numa oposição e se desenrola a partir dela. O destaque ganho pelo brinquedo é essencial para o conto:

A menina rica viu o enlevo e a inveja da Lisetta. E deu de brincar com o urso. Mexeu-lhe com o toquinho do rabo: e a cabeça do bicho virou para a esquerda, depois para a direita, olhou para cima, depois para baixo. Lisetta acompanhava a manobra. Sorrindo fascinada. E com um ardor nos olhos! O pirolito perdeu definitivamente toda a importância. (1997, p. 65-6)

Também em **Amor e sangue** uma oposição se estabelece entre a linda manhã de sol e os sentimentos que atormentam Nicolino, apontando para o trágico desfecho do conto: *“Não adiantava nada que o céu estivesse azul porque a alma de Nicolino esteve negra.”* (1997, p.53)

Carmela, tal como Gaetaninho, deseja, mesmo que por pouco tempo, transcender a seu meio social. E ela vê no “caixa d’óculos”, o rapaz rico, a possibilidade de satisfazer alguns de seus desejos, no entanto, sabe que seu destino será o casamento com o Ângelo, um mero “entregador da Casa Clark”:

Depois que seus olhos cheios de estrabismo e despeito vêem a lanterninha traseira do Buick desaparecer, Bianca resolve dar um giro pelo bairro. Imaginando cousas. Roendo as unhas. Nervosíssima.

Logo encontra Ernestina. Conta tudo á Ernestina.

— E o Ângelo, Bianca?

—O Ângelo? O Ângelo é outra cousa. É pra casar.

—Hã!... (1997, p.44)

A situação de Gaetaninho e Carmela é quase a mesma: o importante, para eles, é o brilho individual, ainda que transitório, a realização de um anseio típico daqueles que se deixam contagiar pela imagem de uma existência semelhante a dos extratos sociais mais elevados, da qual são excluídos. Há, no sonho das duas personagens, um certo ar de vingança, de desforra contra a realidade em que vivem. Ambos constroem — com maior ou menor dose de inocência — as fantasias com as quais esperam poder viver.

No caso de **A sociedade**, ao nome respeitado e tradicional, à posição de destaque do conselheiro José Bonifácio de Matos e Arruda e sua família, mesmo decaídos em termos econômicos, contrapõem-se ao poder financeiro do cav. uff. Salvatore Melli. No decorrer do conto, o imigrante novo-rico chega a se auto-denominar de “capital”, num contraponto com a posse da terra, que era característica do conselheiro. Este, membro das elites agrárias, no momento

decaídas, revela-se assustado com o desenvolvimento paulistano, graças a um arraigado conservadorismo.

Em **Notas biográficas do novo deputado** um outro contraste, além daquele relacionado aos modos gosseiros de Genarinho se estabelece entre sua situação presente e seu futuro próspero, anunciado pelo título da narrativa. Em **O monstro de rodas**, somada à oposição entre riqueza e pobreza, surge outra, decorrente dessa primeira: justiça e injustiça. Já em **Armazém Progresso de São Paulo**, as circunstâncias em que vivem Natale e sua família e o futuro por eles almejado se opõe, assim como o sucesso do ítalo-paulista se objeta ao fracasso do português. Há ainda, neste conto, a ligação entre desonestidade e enriquecimento, mostrando uma oposição de valores.

Aristodemo Guggiani, do **Tiro de Guerra nº 35**, por outro lado, representa o filho de imigrantes italianos patriota ao extremo, a ponto de, numa exaltação furiosa, agredir outro jovem soldado, também de ascendência estrangeira, filho de alemães. Aqui, o que se tem é o confronto entre o brasileiro exaltado e a falta de patriotismo. Finalmente, no conto que encerra a coletânea, **Nacionalidade**, toda a narrativa é composta a partir do par brasilidade e italianidade, com a primeira, para Tranquillo Zampinetti, tendo um movimento ascendente, correspondendo à diminuição do interesse pela antiga pátria: é o italiano sendo absorvido pelo universo paulistano.

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

Sobre espaços e uso ambientais, Ferrara (1988, p. 22) observa que:

Entre o percepto e a percepção abre-se um intervalo preenchido pelo usuário do espaço ambiental. esta ação é a condição indispensável para que ele , o espaço, encontre a voz de sua fala e passe a informar . è o modo como o usuário se apropria do espaço ambiental. Esta ação é a condição indispensável para que ele, o espaço, encontre a voz de sua fala e passe a informar. É o modo como o

usuário se apropria do espaço ambiental, identificando – o e se identificando com ele; é o uso que dinamiza o espaço eo interpreta como um modo de ser de uma cidade ou um modo de habitar, de viver.

O narrador documenta os imigrantes de origem italiana e seus descendentes, as principais personalidades tratadas no livro, dando uma gradação progressista e cosmopolita à cidade pela introdução de uma série de costumes e tradições que só fazem enriquecê-la. Ainda que destacados no ambiente urbano, os italianos registrados em **Brás, Bexiga e Barra Funda**, em razão de toda a carga cultural que trazem, revelam-se adaptados à paisagem paulistana e em condições de compreender esse território plural onde habitam.

Assim, transparecem, nas personagens, toda uma familiaridade, uma disposição e um conhecimento com relação ao cotidiano que lhes apresenta a cidade, enquanto espaço físico e social. É este o cenário em que atuam, lutando por uma melhor colocação. São conscientes das regras — ou, ao menos, de parte delas — que governam a vida nesta comunidade e dos seus sistemas de valores, nos quais, inclusive, tendem a interferir.

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

Os contos de **Brás, Bexiga e Barra Funda** procuram explorar não só contrastes mais genéricos, facilmente determináveis, fundamentados em características étnicas e sociais, mas também conflitos decorrentes das diferentes posições econômicas das personagens sejam elas italianas ou não. Assim, se os tipos humanos podem ser reunidos em três grandes grupos — o italiano, o ítalo-paulista e o brasileiro —, a situação sócio-econômica multiplica

o número de categorias com evidentes implicações na construção das narrativas.

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

As tradições e os costumes típicos de uma nacionalidade tiveram o poder de reforçar os laços entre os indivíduos de origem italiana, tornando-os uma comunidade que se diferencia da população local. As diversas posições sócio-econômicas, por outro lado, com seus graus variados de prestígio, também afetam o relacionamento do italiano com a população paulistana e com o seu próprio grupo de origem.

Em **Brás, Bexiga e Barra Funda**, outro fator, além do econômico, possibilita diferenciar entre os indivíduos de origem italiana: a maior ou menor italianidade e, inversamente, a menor ou maior brasilidade. A aceitação dos valores da sociedade para a qual o sujeito se deslocou, em detrimento das tradições ancestrais, é fundamental para a sua integração ao novo ambiente. **Brás, Bexiga e Barra Funda**, nesse sentido, desde o **Artigo de fundo**, documenta a distinção entre o “carcamano” típico e o “italianinho”, o ítalo-paulista, fruto da união de italiano e brasileiro, ou o filho de italianos nascido no Brasil. Numa referência elogiosa, estes ali são vistos como bandeirantes, como aqueles a quem a História oficial glorifica:

Do consórcio da gente imigrante com o ambiente, do consórcio da gente imigrante com a indígena nasceram os novos mamelucos.

Nasceram os italianinhos. O Gaetaninho. A Carmela.

Brasileiros e paulistas. Até bandeirantes.

E o colosso continuou rolando.

(Artigo de fundo, 1997, p.28)

Ao contrário de seus pais italianos, que tendem a manter vínculos mais profundos com a terra natal e tudo que possa simbolizá-la, os ítalo-paulistas, na obra de Alcântara Machado, são mostrados como bem mais permeáveis às influências do cenário paulistano.

De qualquer forma, e isto é o que mais importa, são essas distinções que determinam o relacionamento das personagens entre si. Assim, os flagrantes contrastes entre os italianos e seus filhos ítalo-paulistas e os brasileiros, em suas diversas combinações, acabam por constituir um dos elementos fundamentais para a elaboração da narrativa da obra aqui analisada. A diferenciação entre os vários tipos humanos revela-se essencial, pois mostra dois momentos bem definidos no processo de assimilação da população de origem estrangeira, ou seja, a situação dos italianos e dos ítalo-brasileiros.

Brás, Bexiga e Barra Funda, contudo, apresenta alguns contos em que as personagens principais são todas ítalo-paulistas e de um único grupo sócio-econômico. Nestes casos, as distinções antes referidas pouco são relevantes, em função das semelhanças dos perfis de várias personagens.

Assim, **Corinthians (2) vs. Palestra (1)**, por exemplo, mostra a vitória da equipe cuja torcida é formada pelos filhos de imigrantes sobre aquela em grande parte genuinamente italiana. A narrativa, como já foi dito, trata também do amor volúvel de Miquelina por dois atletas, cada um pertencendo a um dos quadros antagônicos.

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

Situação semelhante é encontrada em **Amor e sangue**, narrativa que acompanha Nicolino ao longo do dia em que ele mata a namorada, fato que assumirá grande destaque na imprensa, sendo até tema de uma modinha popular. A transposição de fatos do cotidiano, nesse caso de contornos trágicos, revela uma sociedade pronta para assimilar e digerir qualquer fragmento de realidade que possa ser foco de interesse. Certo tom de ironia se instala desde o princípio do conto, desde o nome do protagonista: Nicolino Flor

d'Amore. Irônico também é o uso do qualificativo “desgraçada” pelo narrador e pelo protagonista para se referir à Grazia, a vítima. Igualado-se assim, vítima agressor, ambos desgraçados.

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

O tratamento dado pelo jornal e até pela modinha ao crime ocorrido na realidade é semelhante ao que recebe o autor do crime ocorrido na ficção. Ambos são banalizados, como mostra a conversa, pela manhã, na barbearia, entre seu Salvador e Temístocles:

O Temístocles da Prefeitura entrou sem colarinho.

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

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

- Qual tinha razão nada, seu! Bandido! Drama de amor coisa nenhuma. E amanhã está solto. Privação de sentido. Júri indecente, meu Deus do céu! Salvador, Salvador... - cuidado ai que tem uma espinha - ... este país está perdido. (Amor e Sangue, 1997, p.54- 5)

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

Tiro de Guerra n. 35 mostra o ítalo-paulista, em contraste com o descendente de alemães, plenamente integrado à nova nacionalidade. A personagem, desde o Grupo Escolar ouvindo lições de brasilidade, deixa-se

contagiar pelo patriotismo retórico do sargento cearense, chegando ao cúmulo de trocar a empresa em que trabalhava por uma outra, em razão dos nomes: Gabrielle d'Annunzio e Rui Barbosa, grandes oradores e símbolos da mais alta expressão da inteligência de Itália e do Brasil respectivamente. O nacionalismo exacerbado de Aristodemo (que, ao recusar o nome do autor italiano, dá as costas a qualquer símbolo que se relacione à pátria de seus pais) parece ter a função de compensar sua origem estrangeira, pois o ítalo-paulista, com isso, revela-se mais patriota que os brasileiros, podendo impor-se e ser melhor aceito por parcelas da sociedade que incentivam o culto de tais valores.

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

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

Muita gente nas calçadas, nas portas e nas janelas dos palacetes, vendo o enterro. Sobretudo, admirando o Gaetaninho.
(Gaetaninho, 1997, p.32)

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

Mas Gaetaninho ainda não estava satisfeito. Queria ir carregando o chicote. O desgraçado do cocheiro não queria deixar. Nem por um instantinho só. (Gaetaninho, 1997, p.33)

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

As andanças de Carmela, personagem do conto homônimo, pela cidade, desde a Barra Funda culminando no Jardim América, para onde ela se deixa levar pelo namorado temporário, ilustram o desejo de transgredir, avançando no espaço físico e social que não lhe permitia a sua condição de “costureirinha”. Pela possibilidade de realizar algumas de suas ambições, a personagem aceita o encontro proposto pelo “caixa d’óculos”, o rapaz rico. Sua aventura, contudo, corresponde ao “romance água com açúcar” que o Ângelo, o namorado pobre, lhe emprestara:

Antes de se estender ao lado da irmãzinha na cama de ferro Carmela abre o romance à luz da lâmpada de 16 velas: Joana a desgraçada ou A odisséia de uma virgem, fascículo 2º. (Carmela, 1997, p.41)

Na leitura, Carmela identificava-se com a donzela que era raptada pelo cavaleiro. A ambição da personagem, do mesmo modo, é ser levada por um príncipe encantado, alguém que poderia salvá-la do mundo em que vivia. Sintomaticamente, entretanto, o tripeiro Giuseppe Santini, interrompe as fantasias da moça no exato momento em que o castelo desenhado na capa do livro, na imaginação de Carmela, transformava-se numa igreja:

Quando Carmela reparando bem começa a verificar que o castelo não é mais um castelo mas uma igreja o tripeiro Giuseppe Santini berra no corredor:

- Spegni la luce! Subito! Mi vuole proprio rovinare questa principessa! (1997, p.42)

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

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

- Quero só ver daqui a pouco a notícia no **Fanfulla**. Deve cascar o almofadinha.

- Chi, Pepino! Você é ainda muito criança. Tu é ingênuo, rapaz. Não conhece a podridão da nossa imprensa. Que o quê, meu nego. Filho de rico manda nesta terra que nem a **Light**. Pode matar sem medo. É ou não é, seu Zamponi? (O monstro de rodas, 1997, p. 87)

É interessante notar como os contos que focalizam membros da colônia italiana de baixo nível sócio-econômico trazem referências ao universo popular, que não poucas vezes se repetem. Uma delas é o futebol, que em **Corinthians (2) vs. Palestra (1)** congrega num mesmo espaço italianos, ítalo-paulistas e

brasileiros (representados, entre outros, por mulatos); também em **Gaetaninho**, Nicolino e Aristodemo jogam futebol, em **O monstro de rodas**, Nino e Pepino discutem para saber quem seria melhor Friedenreich ou Feitiço, jogadores famosos na década de 20.

O convívio com mulatos, altamente expressivo visto que eles também são mestiços como os ítalo-paulistas, porém ainda mais estigmatizados pela sociedade, aparece em contos onde as personagens de origem italiana pertencem às classes inferiores. Além de em **Corinthians (2) vs. Palestra (1)**, a presença de mulatos e negros aparece, ainda, nos contos: **O monstro de rodas** e em **Armazém Progresso de São Paulo**, em que a ascensão econômica, não importa se obtida por meios honestos ou não, mostra-se como uma possível solução para a aceitação do imigrante ou, mais ainda, para sua integração às camadas dominantes. Em **Armazém Progresso**, José Esperidião, com um olhar pouco ingênuo, considera as classes poderosas moralmente comprometidas. Em sua visão, a prosperidade financeira teria como etapa intermediária atividades pouco honradas, como o jogo de influências e a “compra” de informações, que permitiriam grandes especulações:

— Cebola até o fim do mês está valendo três vezes mais. Não demora muito temos cebola aí a cinco mil réis o quilo ou mais. Olhe aqui, amigo Natale: trate de bancar o açambarcador. Não seja besta. O pessoal da alta que hoje cospe na cabeça do povo enriqueceu assim mesmo. Igualzinho. (Armazém progresso de São Paulo, 1997, p.96)

Natale, o dono do armazém, cuja ambição maior é o sucesso econômico, demonstra ter conhecimento de tal prática nos negócios, como confirma o narrador:

Natale já sabia disso.

- Se o doutor me promete ficar quieto -
compreende? - e o negócio dá certo o doutor
leva também as suas Vantagens...

Espiridião já sabia disso.

(1997, p.96)

O conto **A sociedade**, de certa forma, complementa **Armazém Progresso de São Paulo**, à medida que a narrativa mostra como o poder econômico facilita a aceitação do ítalo-paulista por uma família paulistana tradicional, que deixa de lado os seus antigos preconceitos: “- *Filha minha não casa com filho de carcamano!*” (A sociedade, 1997, p.64).

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

No chá de noivado o cav. uff. Adriano Melli na frente de toda a gente recordou à mãe de sua futura nora os bons tempinhos em que lhe vendia cebolas e batatas, Olio di Lucca e bacalhau português quase sempre fiado e até sem caderneta. (A sociedade, 1997, p.64)

Em **Notas biográficas do novo deputado**, o ítalo-paulista vai num crescendo descaracterizando-se quanto a sua origem humilde, o que lhe permitirá, após a incorporação de todas as tradições e valores que marcam o nome do coronel, o próspero futuro já adiantado no título da narrativa. Aqui,

novamente, a ascensão tem ligações estreitas com o poder econômico. A carreira política, entretanto, parece ser quase uma exclusividade das tradicionais famílias oligárquicas. A personagem poderá assumir uma posição política, mas o preço será a total perda de suas raízes.

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

De um modo geral, os textos de **Brás, Bexiga e Barra Funda** deixam clara a importância da prosperidade social e econômica — desejada de modo simbólico por Gaetaninho, Carmela, Lisetta e Natale, e conseguida pelos Melli, por Tranquillo Zampinetti e por Gennarinho — para a integração e a aceitação dos italianos e seus descendentes à realidade paulistana.

Capítulo III – O cotidiano dos bairros operários: entre a máquina e o sonho

Embora Alcântara Machado fosse, ao lado de Oswald de Andrade, um dos líderes do movimento antropofágico, sofreu severas críticas: não teria superado a ideologia do colonialismo e exaltou figuras execradas pelos modernistas.

Além das críticas de caráter ideológico, a obra de Alcântara Machado teria outras limitações. Suas narrativas, ambientadas na cidade de São Paulo, expressariam apenas um regionalismo bairrista, pois não transcenderiam as fronteiras do espaço urbano. Seus personagens, carecedores de profundidade psicológica, não refletiam a realidade dos ítalo-brasileiros pobres.

Essas posições a respeito da obra de Alcântara Machado parecem-nos ambíguas diante de uma análise criteriosa de suas obras. Considerando que, o autor registra, em **Brás, Bexiga e Barra Funda**, a vida cotidiana do operário no espaço paulistano, um espaço citadino que, sofrendo a intervenção do operário ítalo paulistano na linguagem, no modo de vida, nos hábitos e costumes, mas este por sua vez também é alterado pelo ambiente da cidade:

A questão da cidade enquanto linguagem é a percepção que dela tem o usuário na projeção de usos que, como leituras, marcam uma estesia urbana e são demonstrações de sua atuação na qualidade de interpretante urbano que transforma a paisagem e é por ela transformado. (FERRERA, 1988, p.56)

É inegável o encantamento do autor por São Paulo e pela cartografia da cidade na década de 20 que, para além dos limites do Triângulo, exibia uma nova arquitetura: as construções das casas de operários, fato evidenciado pela ternura com que descreve os bairros dos imigrantes italianos, sempre

presentes em suas narrativas. A respeito da moradia dos operários, Maria Cecília Naclério Homem observa que:

Quer como mestres, quer como moradores, os imigrantes foram os principais responsáveis pela multiplicação de um tipo de moradia unifamiliar, conhecida como casa de operário. Ela apresentava uma planta padrão que podia ser ampliada de acordo com as posses do cliente. A maioria era germinada, implantada no alinhamento da rua, dispondo de uma entrada lateral que dava acesso a uma seqüência de cômodos: sala, dormitório, sala de jantar e cozinha, até chegar ao quintal, onde ficavam o tanque e a latrina. (2008, p.17)

O orgulho de ser paulistano aparece nas narrativas de Alcântara Machado. Nas páginas de **Mana Maria**, romance inacabado do escritor, fica patente seu amor por São Paulo. Apesar disso, a obra do autor não deixa de assumir um caráter universal, pois e reflete os conflitos mundiais do início do século XX.

Os contos de Alcântara Machado têm como cenário a São Paulo da década de 20. Em processo de transição, a cidade abandonava seu caráter provinciano e os valores de uma sociedade patriarcal, comandada pelas oligarquias cafeeiras, e cedia lugar a uma nova ordem, inaugurada pela ascensão ao poder de Getúlio Vargas, representante da burguesia nacional. A queda do preço do café no mercado internacional marcava o fim de um ciclo econômico, fundado na monocultura e na exportação desse produto.

Desencadeava-se, nos centros urbanos, um gradativo processo de industrialização. As máquinas, o telégrafo, a energia elétrica, os automóveis eram saudados pelos artistas modernistas como símbolos do progresso, fato que não destoava do discurso da nova classe dominante, composta por industriais e banqueiros.

Alcântara Machado, como seus contemporâneos, também viu com entusiasmo o progresso e o movimento da metrópole. Escritor urbano por excelência, construiu um retrato dessa cidade que rompia com suas antigas

estruturas. Porém, não deixou de registrar as contradições de seu tempo, marcado por enormes abismos de miséria, como a exclusão social decorrente do processo de desenvolvimento das metrópoles.

Na verdade, o escritor não se restringiu à posição de porta voz de nenhuma camada social. Dotado de visão ampla, fez emergir o complexo movimento de integração dos imigrantes italianos na sociedade brasileira. Tanto o drama dos trabalhadores concentrados nos cortiços dos bairros operários, quanto a árdua inserção dos ítalo-brasileiros, em busca de ascensão social, são temas que perpassam suas narrativas.

De **Brás, Bexiga e Barra Funda**, elegemos como objeto de análise, neste capítulo, os contos **Gaetaninho, Lisetta e Carmela** por acreditarmos que neles o autor realiza seu projeto literário: a prosa documental. Alcântara Machado privilegia o registro do modo de vida do operário ítalo-paulistano na cidade e, ao mesmo tempo, mostra a vida modernizada da cidade interferindo na vida do ítalo-paulistano pobre, que não tem acesso aos bens de consumo que ajuda a construir.

3.1 Gaetaninho — o sujeito devorado pela máquina

Gaetaninho, ao lado de **Lisetta** e de **Carmella**, é um dos contos inaugurais de **Brás, Bexiga e Barra Funda**. À semelhança de **Lisetta**, o conto traz como protagonista uma criança: Gaetaninho, cujo sonho infantil era desfilar em um automóvel, algo que, na São Paulo do início do século XX, era inacessível às camadas populares:

Ali na Rua do Oriente a ralé quando muito andava de bonde. De automóvel ou de carro, só em dia de enterro. De enterro ou de casamento. Por isso mesmo o sonho de Gaetaninho era de realização muito difícil. (Gaetaninho, 1997, p.31-2)

Nesse fragmento do conto, há o registro de um costume da comunidade ítalo-paulistana, para quem os enterros tinham o mesmo teor festivo dos casamentos, constituindo ambos verdadeiros eventos sociais. Assim, o casamento, que simboliza vida, e o enterro, vinculado à morte, em princípio fatos antitéticos, são colocados no mesmo patamar. As relações de semelhança entre vida e morte são acentuadas pela expressão rua do Oriente, que nos remete à cultura oriental em que o ritual da morte, de modo distinto do que ocorre na civilização ocidental, é marcado por festejos. Tal expressão constitui, ainda, um indício do cosmopolitismo da cidade de São Paulo, palco da mescla de diversas culturas e valores, amálgama do qual a cultura oriental e a ítalo-brasileira são partes integrantes.

Também o fato de os ítalo-paulistanos pobres usufruírem do carro apenas em momentos cruciais, como o casamento e o enterro, sugere que a vida e a morte dessa população depauperada são conduzidas pelo mesmo veículo, a engrenagem que, mecanicamente, lhes determina o destino. Na ótica de Alcântara Machado, a máquina, apesar de ser símbolo da inovação e do

progresso, representa paradoxalmente a opressão gerada pelo desenvolvimento tecnológico.

Rica em imagens, a cena inicial de **Gaetaninho** é de grande importância para a compreensão da dimensão crítica do conto em relação à desumanização decorrente do desenvolvimento do capitalismo:

— Xi, Gaetaninho, como é bom!

Gaetaninho ficou banzando bem no meio da rua. O Ford quase o derrubou e ele não viu o Ford. O carroceiro disse um palavrão e ele não ouviu o palavrão.

— Eh! Gaetaninho! Vem pra dentro.

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

— Súbito!

Foi-se chegando devagarinho, devagarinho. Fazendo beicinho. Fazendo beicinho. Estudando o terreno. Diante da mãe e do chinelo parou. Balançou o corpo. Recurso de campeão de futebol. Fingiu tomara a direita. Mas deu meia volta instantânea e varou pela esquerda porta adentro.

— Eta salame de mestre! (Gaetaninho, 1988, p.31)

A carroça, própria do ambiente rural, contrapõe-se ao carro, elemento urbano. A coexistência de ambos sugere o processo de transição da cidade, que gradativamente deixava de ser provinciana para tornar-se uma metrópole movimentada e cosmopolita.

A mãe de Gaetaninho, que aos gritos o adverte do perigo de estar na rua, despertando-o para a realidade hostil que o circunda, é o arauto que anuncia os novos tempos. Tempos hostis em que a rua perde gradativamente suas características provincianas, deixando de ser de espaço destinado ao lúdico, aos folgedos e aos jogos de futebol dos meninos gaetaninhos com

seus dribles e jogadas criativas, para ceder lugar ao movimento linear e imparcial do progresso.

A oposição entre a carroça e o Ford (carro) evidencia que na carroça predomina o elemento humano, mesmo porque há alusão ao carroceiro e não ao meio de transporte (carroça). Embora o palavrão dirigido pelo carroceiro a Gaetaninho mostre certa animosidade, o condutor, na verdade, expressa um alerta ao menino na iminência de ser atropelado.

De modo distinto, no tocante ao carro, há a supressão do elemento humano, como se esse fosse absorvido pela máquina, por isso não existe qualquer referência a seu condutor. A marca Ford no lugar do substantivo próprio, acentua o processo de aniquilamento do humano, evidenciando a substituição metonímica do condutor pelo carro, que ganha a importância própria de uma pessoa, haja vista ser identificado com um nome que o individualiza. Já, o motorista do carro sequer é designado com um nome genérico. No texto, não há qualquer substantivo comum, que ateste sua existência, completamente suprimida.

Ressalte-se que, nas primeiras décadas do século XX, apoiado no desenvolvimento tecnológico da segunda revolução industrial e na racionalização do trabalho proposta por Taylor, Henry Ford desenvolveu um sistema produtivo, destinado à fabricação de automóveis, conhecido como fordismo, inaugurando uma nova fase do capitalismo em busca da otimização de recursos e do aumento da produtividade.

Caracterizado pela produção em grande escala, pela rígida divisão do trabalho, pelo mecanicismo castrador que visava a suprimir movimentos tidos como inúteis para o processo produtivo, pelo determinismo e pela linearidade, o fordismo se erigiu como símbolo da alienação. De acordo com o que preconizava a organização do trabalho, o operário, reduzido à condição de peça da engrenagem fabril e destituído da visão do todo, perderia a consciência da realidade, a criatividade e a capacidade de reflexão, deixando de reconhecer-se como produtor dos objetos fabricados.

Essa opressão, denunciada por Charles Chaplin no filme *Tempos Modernos*, também é objeto de crítica em **Brás, Bexiga e Barra Funda**, sobretudo, no conto **Gaetaninho**.

Na cena inicial da narrativa, torna-se patente que na nova ordem pautada nos ditames do fordismo, que expandia sua ideologia aos países periféricos como o Brasil, pois banzar na rua (pensar, ficar à toa) representava um grande perigo e todos os movimentos deveriam ser controlados, papel, no plano simbólico, atribuído à mãe que adverte o filho teimoso. Este, para livrar-se da reprimenda, dribla-a, valendo-se da criatividade e da ginga, próprias do mameluco ítalo-brasileiro. Em sentido amplo, o drible de Gaetaninho, que anarquicamente afronta o controle materno, pode ser entendido como uma forma de resistência dos grupos marginalizados contra a opressão do sistema. Como é sabido, no início do século XX, o movimento operário, de inspiração anarquista, ganha força na cidade de São Paulo. Com redutos nas comunidades ítalo-paulistanas e avesso a qualquer forma de controle institucional, esse movimento se opunha frontalmente à alienação imposta pelo capital e, inclusive, à ideologia de cunho do fordista.

A mãe de Gaetaninho, na verdade, não deseja apenas estabelecer um controle desumano e parcial sobre o filho. Tal como o carroceiro, sua atitude hostil justifica-se pelo cuidado e pelo senso materno de proteção. Desse modo, identificamos, em um pólo, a mãe e o carroceiro, coadjuvantes que exercem sobre o menino uma opressão, amenizada pela boa intenção em protegê-lo do perigo, e do outro, o Ford que, elevado à condição de personagem, exerce uma opressão perversa e avassaladora, prenunciando, de modo velado, a morte de Gaetaninho, pois este, imerso no universo infantil e com as limitações próprias de uma criança, não tem a percepção da transfiguração ocorrida no objeto de seu desejo, que se transforma no antagonista prestes a conduzi-lo à morte.

A seqüência da narrativa é marcada pelos prognósticos de Gaetaninho e por maus augúrios, que revelam as crendices e a visão mística do destino,

incrustada no ideário das camadas populares dos bairros operários da São Paulo do século passado:

Gaetaninho enfiou a cabeça embaixo do travesseiro. Que beleza rapaz! Na frente quatro cavalos pretos empenachados levavam a tia Filomena para o cemitério(...) Tia Filomena teve um ataque de nervos quando soube do sonho de Gaetaninho. Tão forte que ele sentiu remorsos(...) Tia Filomena teve um ataque de nervos quando soube do sonho de Gaetaninho. Tão forte que ele sentiu remorsos. E para o sossego da família alarmada como agouro tratou logo de substituir a tia por outra pessoa numa nova versão do seu sonho. Matutou, matutou e escolheu o acendedor da Companhia de Gás, seu Rubino, que uma vez lhe deu um croque danado de doído. (Gaetaninho, 1997,p.32)

No universo mágico de Gaetaninho, como ocorre nos contos de fada, ele tem o poder de determinar o destino, de manipulá-lo e de conduzi-lo de acordo com suas conveniências. Assim, reflexo de suas aspirações, o malogro da morte transita da tia Filomena para Rubino, seu desafeto. Nessa passagem, repete-se o jogo de oposição presente ao longo de todo texto. De um lado, está a previsão fantasiosa de Gaetaninho, que tem a aceitação ingênua de seus familiares. Do outro, a morte de Gaetaninho, cujo prenúncio se dera na cena inicial do conto, produto de um desdobramento lógico dos fatos, consubstanciado no seguinte silogismo: Quem joga bola em rua onde trafegam veículos corre o risco de morte. Gaetaninho joga bola em tal rua. Logo, Gaetaninho corre o risco de morte. Também podemos considerar a oposição entre o determinismo mecanicista representado pelo carro (a máquina) e a magia do sonho que, desafiando os limites da razão, tenta transformar a realidade.

Tal como ocorre ao longo de todo texto, antes do desfecho da narrativa, há uma ruptura abrupta. O narrador, valendo-se da técnica cinematográfica,

com recortes de cenas e colagens, estabelece uma relação de simultaneidade entre os fatos:

Os irmãos (esses) quando souberam da história resolveram arriscar de sociedade um quinhentão no elefante. Deu vaca. E eles ficaram loucos de raiva por não terem logo adivinhado que não podia deixar de dar a vaca mesmo.

O jogo na calçada parecia de vida e de morte. Muito embora Gaetaninho não estava ligando. (Gaetaninho, 1997,p.33)

Há uma ruptura brusca na cena da aposta feita pelos irmãos de Gaetaninho e a ela se justapõe a cena de um jogo de futebol. Esses recortes, colagens e justaposições refletem o ritmo e o movimento frenético da cidade, em que vários acontecimentos se dão rápida e concomitantemente.

A linguagem telegráfica, concisa, despida de adjetivos com períodos curtos e orações justapostas, confere agilidade ao relato dos fatos, por isso o desfecho da trama, marcado pelo atropelamento de Gaetaninho e seu enterro, não tarda.

Na cena do jogo de futebol que culmina com a morte de Gaetaninho, o narrador utiliza outro recurso inovador: a técnica radiofônica. Tal como um locutor esportivo, ele narra o jogo de futebol e o atropelamento e morte de Gaetaninho como se este (atropelamento e morte) integrasse a partida de futebol. Ampliando o sentido da cena, não é o relato de uma partida de futebol que se pretende, mas a narração do jogo da vida, que põe em pólos antagônicos o homem, na sua luta pela sobrevivência e pela emancipação, e o sistema opressor, representado pelo bonde (a máquina). Isso mostra o caráter universal do conto que, como os demais, não se limita a um regionalismo restrito à cidade de São Paulo, como uma análise superficial poderia apontar. Vejamos a cena:

Gaetaninho voltou para o seu posto de guardião. Tão cheio de responsabilidades. O Nino veio correndo com a bolinha de meia. Chegou bem perto. Com tronco arqueado, as pernas dobradas, os braços estendidos, as mãos abertas, Gaetaninho ficou pronto para a defesa.

__Passa para o Beppino!

Beppino deu dois passos e meteu o pé na bola. Com todo muque. Ela cobriu o guardião sardento e foi parar nomeio da rua.

__Vá dar tiro no inferno!

__Cala a boca, palestrino!

__Traga a bola!

Gaetaninho saiu correndo. Antes de alcançar a bola, o bonde o pegou. Pegou e o matou. No bonde vinha o pai de Gaetaninho. (Gaetaninho, 1997, p.34)

Entre Gaetaninho e Beppino se estabelece uma rivalidade saudável por se tratar de dois garotos da mesma faixa-etária e com aspirações semelhantes. Entretanto, torna-se perceptível o triunfo de Beppino : ele anda de carro, veste roupas novas, fica em evidência, ocupando o lugar almejado por Gaetaninho, que, na cena final, segue em um caixão lacrado, longe dos olhos de todos. Não bastasse isso, Bebbino ganha a partida de futebol, marcando um gol no adversário, ao passo que Gaetaninho fracassa em seus intentos. Alegoricamente, o êxito de Beppino simboliza o ítalo- brasileiro que se amolda ao sistema, enriquece, transforma-se em capitalista, como ocorre com Salvatore Melli, personagem do conto *Sociedade*. Já o malogro de Gaetaninho é a representação do ítalo-brasileiro massacrado pelo poder econômico, que, sem a possibilidade de ascensão social, sucumbe no jogo da vida.

No confronto com o bonde, Gaetaninho, a despeito de suas habilidades de bom jogador, mostra-se impotente, não consegue driblá-lo, é atropelado e morre. O bonde, réplica do carro (Ford), que na cena inicial quase atropelara o menino, também suprime o humano, destrói Gaetaninho e imobiliza seu pai

(que estava no interior do coletivo no momento do acidente), vedando-lhe qualquer possibilidade de alertar o filho, como a mãe fizera anteriormente. Entre o pai e o filho interpõe-se o aço da máquina (o bonde) impedindo qualquer ação salvadora, o último contato afetivo entre ambos. O pai carcamano, homem comum, sem heroísmo, não chega a tempo de evitar a tragédia, além disso não possui poderes especiais para revertê-la.

O fato de a tragédia de Gaetaninho e a do próprio pai ser resumida em algumas frases telegráficas e isentas de emotividade: “Antes de alcançar a bola um bonde o pegou. Pegou e matou. No bonde vinha o pai de Gaetaninho pode ser interpretado como indiferença do narrador, cujo objetivo seria o de apenas relatar o acontecimento, assumindo uma posição imparcial e de distanciamento. Todavia, nesse procedimento do narrador vemos uma crítica implícita à própria imprensa, aos meios de comunicação de massa e à máquina que os movimenta, transformando pessoas das camadas populares, a exemplo de Gaetaninho, em números, e suas tragédias, em acontecimentos fugazes, de menor relevância, quando muito, em objeto de sensacionalismo.

Se Gaetaninho fosse apenas notícia de jornal, restaria ao protagonista o fracasso de não realizar seu intento e, no embate entre opressor e oprimido, a vitória seria do opressor. Contudo, mais que notícia de jornal, Gaetaninho é literatura revolucionária, que rompe com os clichês do academicismo parnasiano e com os modismos modernistas. Literatura que não deixa os meninos dos cortiços paulistanos do início do século XX anônimos e para sempre esquecidos em caixões lacrados. Literatura alcântara- machadiana que ressuscita os devalidos, imortaliza-os com linguagem viva e dinâmica, colocando-os em posição de destaque, como desejava a personagem cujo nome intitula o conto.

3.2 Lisetta— sonho de pelúcia, urso de lata

Tal como os demais personagens da obra ficcional de Alcântara Machado, **Lisetta**, cujo nome intitula o texto, é flagrada no cotidiano prosaico de um bairro operário com seus pequenos dramas e aspirações triviais. Inserido no movimento da cidade, o que requer um discurso frugal, isento de prolixidade e de imagens suntuosas, o narrador fotografa a personagem em uma cena corriqueira. Fotografia sucinta, com certo grau de objetividade, mas não imparcial. Dela transborda um lirismo comedido, avesso a exacerbações e a pieguices. Assim, **Lisetta** é colocada em foco quando sobe, na companhia da mãe, em um bonde:

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

E amarelo. Tão engraçadinho.

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

Lisetta começou a namorar o bicho. Pôs o pirulito de abacaxi na boca. Pôs, mas não chupou. Olhava o urso. O urso não ligava. Seus olhinhos de vidro não diziam absolutamente nada. No colo da menina de pulseira de pulseira de ouro e meias de seda parecia um urso importante e feliz. (1997,p.65)

A protagonista, logo no início da trama, depara-se com objeto de seu desejo: o urso de pelúcia. O fascínio exercido pelo brinquedo na menina e seu encantamento se revelam na estrutura sintática do texto. As características do urso, enumeradas em uma seqüência de períodos “*Felpudo, felpudo. Tão amarelo. E engraçadinho*”, põem em relevo os atributos do brinquedo e exprimem sua importância aos olhos da menina.

No entanto, embora a protagonista ocupe o mesmo espaço físico que o objeto (interior de um bonde), um hiato social os separa: o urso de pelúcia pertence à menina rica, a antagonista, que a constitui o obstáculo para a realização do sonho pueril de Lisetta.

Os adornos da menina rica — pulseira de ouro e meias de seda — estabelecem entre ela e Lisetta uma antítese. A ausência de descrição dos

trajes da menina pobre faz pressupor a ausência de recursos financeiros, anulando-a diante da outra.

A existência de Lisetta é ignorada pela proprietária do brinquedo, uma indiferença projetada no urso de pelúcia. (*Olhava o urso. O urso não ligava. Seus olhinhos de vidro pareciam não lhe dizer nada*).

O urso, na perspectiva da menina rica, é destituído de valor afetivo e integral, com os demais objetos (a pulseira de ouro e a meia de seda), o mundo do ter. Seu caráter mercantil sobrepõe-se ao valor afetivo. Na ótica burguesa, o brinquedo consiste em uma representação do poder econômico. Seus olhos de vidro sugerem frieza e, supostamente, são espelhos que refletem o interior da menina rica e o individualismo de sua classe social, com suas atitudes egocêntricas: nega-se em compartilhar o brinquedo com Lisetta.

O urso revela a fronteira estabelecida entre as duas meninas, em pólos antagônicos e conflitantes. De um lado, a proletária, destituída de bens, do outro, a representante da classe burguesa, detentora do brinquedo, reduzido à condição de produto de consumo. Objeto fabril, o brinquedo produzido em série e em grande escala, perdeu o vínculo com os trabalhadores que o produziram. Alienados, destituídos da visão do todo e submetidos a um processo de desumanização, eles deixaram de reconhecerem-se como sujeitos no processo de construção dos bens, cujo acesso lhes é negado. (Tais considerações se aplicam também à mãe de Lisetta).

A despeito de tudo, Lisetta, imersa no seu mundo infantil, desconhecendo as fronteiras estabelecidas pelo sistema entre ela e a detentora do brinquedo, deseja apenas brincar, brincadeira que pressupõe a ausência de regras explícitas e a interação espontânea com o outro, diferenciando-se, do jogo, cujas regras são explícitas e possuem maior rigidez.

Lisetta, de olhar inocente, ainda não corrompido pelas relações opressoras e alienantes, desconhece as regras do jogo social, de sorte que deseja apenas criar vínculos de afetividade por intermédio do urso. Para a menina pobre, ao contrário de sua opositora, o brinquedo almejado está no mundo do ser e não no do ter.

Todavia, a perspectiva das outras personagens diferencia-se do olhar da protagonista, elas têm nítidas as regras do jogo social e opõem-se à interação espontânea, própria do universo de Lisetta, caracterizado pela ludicidade. A menina rica ostenta o urso e, assumindo uma maturidade precoce, fomentada pela usura do seu meio social, procura afastar o objeto do domínio de Lisetta. Sua mãe, de modo análogo, permanece insensível e inerte diante dos apelos de Lisetta. A mulher se identifica com o urso em sua inércia de ser inanimado, por isso também se coisifica em um visível processo de desumanização. *Dona Mariana* submetida à alienação imposta pelo sistema, admoesta a filha. Em sua concepção, a menina deve ser punida, pois, ao desejar apropriar-se de um objeto que não lhe pertence, estaria contrariando supostos princípios éticos, como se evidencia na seguinte passagem:

A menina rica viu o enlevo e a inveja da Lisetta. E deu para brincar com o urso. Mexeu-lhe com o toquinho do rabo: a cabeça do bicho virou para a esquerda, depois para a direita(...) Lisetta sentia um desejo louco de tocar no ursinho. Jeitosamente procurou alcançá-lo. A menina rica percebeu, encarou a coitada com raiva, fez uma careta horrível e apertou contra o peito o bichinho que custara cinquenta mil réis na Casa São Nicolau.

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

A mãe da menina rica não respondeu. Ajeitou o chapeuzinho da filha, sorriu para o bicho, fez uma carícia na cabeça dele, abriu a bolsa e olhou o espelho. Dona Mariana, escarlate de vergonha, murmurou no ouvido da filha:

___ In casa me lo pagherai! (1997, p.65- 6)

Com a frase “*e custou cinquenta mil réis na casa São Nicolau*”, além do registro histórico de uma época (a loja existiu de fato), o narrador estabelece uma antítese entre o mundo do ser e o do ter. Enquanto o urso, com seu valor econômico, remonta às relações mercantilistas, São Nicolau mostra-se como ícone da generosidade, da doação ao próximo, pois vincula-se à figura de Papai Noel, mas ironicamente transformado em estabelecimento comercial.

Também o narcisismo da senhora rica, a olhar-se no espelho indiferente aos apelos de Lisetta e incapaz de sair do seu universo burguês, coloca-a, em nítida contraposição, ao altruísmo do santo.

No âmbito da narrativa, estruturada em uma seqüência linear de ações, a tensão aumenta à medida que o objeto do desejo se afasta da protagonista. Essa não consegue aproximar-se do brinquedo, fracassando em seu intento, fato que se confirma quando a antagonista desce do bonde, levando consigo o urso. A visão do palacete luxuoso, residência da menina rica e o movimento do bonde, que retoma seu curso, confirmam o afastamento definitivo do objeto em relação a Lisetta, entre ambos cria-se um obstáculo intransponível. Ela, como faria qualquer criança privada de um brinquedo, reage aos prantos. A mãe, ao contrário da menina, já internalizara as limitações, por isso a reprime, como se fizesse o papel do superego de Lisetta:

E pespegou por conta um beliscão no bracinho magro. Um beliscão daqueles. Lisetta então perdeu toda compostura de uma vez, chorou. Soluçou. Chorou. Soluçou. (...) O urso lá se fora nos braços da dona. E a dona só de má, antes de entrar no palecete estilo empreiteiro português, voltou-se e agitou no ar o bichinho. Para Lisetta ver e Lisetta viu.

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

__Olha a direita!

Lisetta como compensação quis sentar-se no banco. Dona (Mariana havia pago uma passagem só) opôs-se com energia e outro beliscão. (Lisetta, 1997, 66-7)

Lisetta é submetida a sucessivas privações, cuja causa; falta de recursos, é escamoteada. Para a mãe acredita que o motivo dos infortúnios da menina é o seu mau comportamento. Prevalece, em seu julgamento, de a ideologia do mérito, própria da mentalidade burguesa que florescia nos centros urbanos do país, no início do século XX, com o crescente desenvolvimento do capitalismo e das idéias liberais. Segundo essa ótica, o comportamento do

indivíduo, e não os fatores sócio- econômicos, seria o responsável por sua falta de êxito.

Na chegada à casa, a mãe de Lisetta recrudescer com a menina, não a poupa, condenando-a sumariamente. A tortura psicológica deflagrada no interior do bonde cede lugar à tortura física:

A entrada de Lisetta em casa marcou época na história dramática da família Garbone. Logo na porta um safanão. Depois um tabefe. Outro no corredor. Intervalo de dois minutos. Foi então a vez das chineladas. Para remate. Que não acaba mais. (1997,p.68)

O fim da viagem de bonde marca o término do sonho de Lisetta. No retorno ao espaço doméstico, a menina retoma sua cruel realidade. A casa (espaço privado) coloca-se em contraste com o bonde (espaço público), no qual o lúdico e a fantasia encontravam-se mais próximos à Lisetta. O bonde, símbolo do progresso, oferece expectativas de melhores condições a todas as classes sociais ao agregando-las. O progresso, contudo, contempla apenas a elite com seus privilégios: a menina rica detém o urso, réplica do consumismo. Desse modo, resta aos proletários serem meros espectadores do progresso. Lisetta, sem acesso ao urso, apenas assiste ao deleite da antagonista na posse do brinquedo.

Na trajetória da protagonista em busca do objeto desejado, há uma gradação, que parte de uma situação ascendente para uma situação descendente: Lisetta almeja o objeto. Ele está próximo e ela tem a possibilidade de possuí-lo. O acesso ao objeto, contudo, lhe é negado. Soma-se à primeira privação a segunda: não pode sentar-se. É agredida pela mãe com um beliscão: além da dor moral, a dor física a acomete. Perde completamente de vista o brinquedo. Em casa, as agressões físicas pela mãe aumentam de proporção. Lisetta fica confinada no ambiente doméstico, imersa em mundo sem expectativas.

A descrição dos irmãos de Lisetta torna mais nítida sua proximidade com a realidade e seu afastamento do universo onírico:

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

(Lisetta,1997,p.68)

Quando tudo parece perdido para Lisetta, um fato inusitado, como movido por mágica, muda o rumo dos acontecimentos:

Mas o Hugo chegou da oficina.

__Você assim machuca a menina, mamãe. Coitadinha dela!

Também Lisetta não agüentava mais.

__Toma pra você, mas não escache!

Lisetta deu um pulo de contente. Pequerrucho. Pequerrucho e de lata. Do tamanho de um passarinho. Mas urso. Os irmãos chegaram-se para admirar. (Lisetta,1997, p.68)

Na figura de Ugo, concentram-se inúmeros significados. É o herói, semelhante ao dos contos de fada, que, no clímax da narrativa, salva a protagonista da crueldade do seu algoz. Livrando-a da injustiça cometida pela mãe, ele restitui à menina o objeto de seu desejo. Ugo impede a continuidade da ação de Dona Mariana, que espancava Lisetta, e presenteia a menina com um urso de lata. Ele reflete a imagem de São Nicolau e a do próprio Papai-Noel. Destituído de interesses mercantilistas, demonstra generosidade em relação à irmã. Não bastasse isso, Ugo é, sobretudo, o artesão (o fato de chegar da oficina possibilita a inferência). Como tal, não é alheio ao processo de produção do brinquedo. O urso de lata, longe de ser oriundo de uma produção fabril, em série, com fins exclusivamente comerciais, mantém o vínculo com o seu criador, Este, sem as restrições do sistema de produção

capitalista, não possui uma visão fragmentada da realidade e, ao reconhecer-se no artefato, atribui-lhe valor afetivo. Nisso reside a grande diferença entre o urso de lata e o urso de pelúcia, exibido no bonde pela menina rica.

Lisetta, após sua via cruxis, finalmente alcança o objeto de seu desejo. Embora sem o valor pecuniário e material do urso de pelúcia, ele possui o que a menina buscara: a relação de amor com o brinquedo.

3.3. Carmela — a linguagem emancipada

O conto **Carmela**, de Alcântara Machado, consiste em um recorte do cotidiano da São Paulo do início do século XX e tem como protagonista

Carmela, uma costureirinha, no dizer do narrador que, após deixar seu trabalho em uma casa de modas da Rua Barão de Itapetininga, é assediada por um rapaz rico, o caixa d' óculos, que desfila pela rua com seu automóvel Buick. Carmela, sempre acompanhada de Bianca, sua guardiã, a princípio, resiste ao convite, entretanto, com o passar do tempo, cede às interpelações do admirador e aceita o passeio.

Apesar da simplicidade do enredo, o conto, integrante de **Brás, Bexiga e Barra Funda**, evidencia as singularidades da literatura de Alcântara Machado e sua ruptura com os padrões éticos e estéticos das elites cafeeiras em franco processo de decadência.

Narrativa afinada com as concepções revolucionárias da primeira geração modernista, sem deixar de refletir as peculiaridades do escritor, não se limita a compor, como uma análise superficial poderia apontar, a caricatura de uma moça pobre, seduzida pelos objetos de consumo inacessíveis a seu grupo social.

A ruptura de Carmela com os ideais da sociedade patriarcal e com os postulados românticos simbolizam a própria ruptura da linguagem e da literatura moderna com paradigmas obsoletos, que não davam conta de explicar o movimento da metrópole, suas contradições e o complexo de relações sociais que nela se travavam como a luta das mulheres e dos grupos oprimidos, suas conquistas desencadeadas no crescente processo de industrialização e urbanização da cidade. Nesse sentido, o conto revela um caráter metalingüístico, haja vista propor uma reflexão a respeito do fazer

literário em face das transformações discursivas e ideológicas operadas com advento da modernidade, como mostra a seguinte passagem do texto:

Antes de se estender ao lado da irmãzinha na cama de ferro Carmela abre o romance à luz da lâmpada de 16 velas: Joana A Desgraçada ou a Odisséia de uma virgem, fascículo 2º.

Percorre logo as gravuras. Umas tetéias. A capa então é linda mesmo. No fundo, o imponente castelo. No primeiro plano, a íngreme ladeira que conduz ao castelo. Descendo a ladeira numa disparada louca o fogoso ginete. Montado no ginete o apaixonado caçula do castelão inimigo de capacete prateado com plumas brancas. E atravessado no cachaço do ginete a formosa donzela desmaiada entregando aos ventos o cabelo cor de carambola.

Quando Carmela reparando bem começa a verificar o castelo não é mais um castelo mas uma igreja o tripeiro Guiuse Santini berra no corredor:

—Spegni la lucc! Súbito! Mi vuole proprio rovinare questa principessa!

E - raatá! - uma cusparada daquelas (Carmela, 1997, p.41-2).

A justaposição de clichês: ladeira íngreme, castelo, castelão de capacete prateado com plumas brancas, ginete, donzela desmaiada — além de conferir comicidade ao texto — constitui uma crítica aos valores românticos, assentados em elementos medievais, cuja artificialidade e inadequação se acentuam quando contrastados com a lâmpada de 16 velas, símbolo da

modernidade e do desenvolvimento tecnológico, vistos com todas as vicissitudes pelo narrador. Se, por um lado os tempos modernos representam inovação e mudanças nas estruturas da sociedade, por outro, nesse período, fomenta-se um processo de industrialização desumano, que transforma a literatura, despojada de seu caráter artístico-literário, em cultura de massa. Essa massificação da literatura se evidencia na expressão fascículo 2º, indicativa de que se trata de um texto produzido em grande escala, com finalidades mercantilistas, destinado ao entretenimento superficial e que exerce uma função ideológica, porquanto, à medida que aparta Carmela da realidade, acentua sua alienação.

O enredo previsível da narrativa folhetinesca sobre a qual Carmela se debruça também é objeto de crítica. Como observa o narrador, essa tem como título Joana, a desgraçada ou odisséia de uma virgem. Isso revela a ausência de criatividade de uma literatura composta a partir de clichês e fórmulas prontas, que redundam em textos destituídos de originalidade. Delineia-se assim uma crítica à estética parnasiana, não raro, marcada pela falta de originalidade e pelo apego a fórmulas pré-estabelecidas.

A mudança de paradigmas estético-literários desencadeada pelo advento da modernidade encontra no tripeiro Guiseppe Santini um porta-voz. Ao privar Carmela de luz, impedindo-a de dar continuidade à leitura do folhetim povoado por figuras medievais, atua como um cineasta, tirando de foco a cena idílica para conduzi-la ao plano da modernidade. Não bastasse isso, o tripeiro (cortador de vísceras de animais), entendido como símbolo do primitivismo antropofágico, promove verdadeira degola nas aspirações românticas de

Carmela, isso se revela na seguinte passagem do texto: "Spegni la luce! Mi vuole proprio rovinare questa principessa." (1997, p.42).

Na passagem, o tripeiro ordena que Carmela apague a luz, ameaçando-a de cortá-la (cortar a princesa Carmela) caso essa não o faça. Os sonhos de princesa de Carmela, à espera de arrebatamento são brutalmente destruídos para dar lugar à mulher do século XX em busca de emancipação dos estereótipos e dos papéis sociais a ela impostos.

A imagem da igreja, que ilustra o folhetim, e um conjunto de símbolos e valores a ela correlatos, como o casamento, grande aspiração das moças na sociedade patriarcal, são suprimidos pela ação do tripeiro. O ato de cortar tecidos de animais, próprios de seu ofício, reflete-se, no sentido metafórico, na própria tessitura do texto, fragmentado e pontuado por cortes abruptos. A aparição repentina de Guieseppe Santini na cena em que Carmela contempla as figuras do fascículo é marcada por uma ruptura na estrutura sintática da frase, como podemos observar: "...o castelo não é mais um castelo mas uma igreja o tripeiro Guiseppe Santini berra no corredor." (1997, p.42).

A cena, em que Carmela se defronta com o tripeiro, é seguida de um episódio em que a protagonista, sempre na companhia de Bianca, sua coadjuvante, percorre as Ruas da cidade de São Paulo. De súbito, o narrador a coloca em meio ao movimento da metrópole, valendo-se, para tanto, da justaposição de cenas, técnica cinematográfica:

— Eu só vou até a esquina da Alameda Glette. Já vou avisando.

— Trouxa que tem. (Carmela, 1997, p. 42)

Logo no início do texto, Carmela se identifica com o movimento da metrópole:

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

A rua Barão de Itapetininga é um depósito sarapintado de automóveis gritadores. As casas de modas (Ao Chic Parisiense, São Paulo, Paris Elegante) despejam nas calçadas as costureirinhas que riem, falam alto, balançam os quadris como gangorras. (Carmela, 1997, p. 42)

A mobilidade representada por Carmela também se reflete no plano social. Nas primeiras fábricas que se instaram em São Paulo, no início do século passado, as operárias, submetidas a jornadas de trabalho desumanas, eram privadas de direitos elementares. Se considerarmos, que o texto retrata a cidade nos anos vinte, período posterior ao movimento operário de 1911, influenciado pela Revolução Russa, podemos inferir que Carmela já usufrui dos avanços nas relações de trabalho decorrentes das reivindicações de seu grupo social, inclusive, seu horário de trabalho é respeitado pela dona da oficina

(Dezoito horas e meia. nem mais um minuto porque a madama respeita as horas de trabalho).

O movimento de Carmela pelas ruas de São Paulo, além de vincular-se à mobilidade nas estruturas sociais desencadeadas pelo advento da modernidade, como ressaltado, também se reflete nas mudanças de mentalidade, trazidas no bojo do processo de modernização e industrialização da cidade. À medida que a protagonista se movimenta pelas ruas da metrópole, ocorre um processo de ruptura com os estereótipos impostos às mulheres pela sociedade, revelando uma subversão dos costumes dos grupos conservadores, inclusive quanto ao uso das vestimentas. Carmela afasta-se, assim, dos padrões morais dominantes na época:

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

__Ai que rico corpinho!

__Não se enxerga, seu cafajeste? Português sem educação.

Abre a bolsa e espreita o espelhinho quebrado, que reflete a boca reluzente de carmim primeiro, depois o nariz chumbeava, depois os fiapos de sombrancelha, por último as bolas de metal branco na ponta das orelhas descobertas. (Carmela,1997, p.37-8)

Na análise do conto, Nicolau Sevcenko observa que nas primeiras décadas do século XX, houve uma verdadeira revolução no modo de se vestir feminino, sobretudo, na cidade de São Paulo, em sintonia com os grandes centros internacionais da moda, o que provocou espanto e repugnância nas camadas conservadoras da sociedade paulistana. De acordo com o autor:

O grande espanto e o escândalo galopante iriam ocorrer, como se poderia esperar, com a mudança dos hábitos e trajes femininos. Em um mundo polarizado quase exclusivamente em torno da figura masculina, as moças aderiram com frenético entusiasmo aos hábitos modernos e desportivos, deliciadas com os ares de independência e voluntariedade que eles conotavam, desencadeando assim uma comoção que atravessou décadas. Os tecidos leves, transparentes e colantes (...) o rosto ao natural, a cabeça descoberta e os cabelos cortados extremamente curtos. (...) O clímax de indignação, claro, foi inflamado pelo duplo efeito do dramático encurtamento das saias, convergindo no generoso alongamento dos decotes, na frente e por trás. (2000, p.49-50).

O comportamento supostamente vulgar de Carmela, é reprovado por Bianca, sua guardiã, feia e estrábica:

Bianca por ser estrábica e feia é a sentinela da companheira. (Carmela,1997,p.38)

(...) Você (Carmela) dá confiança para qual quer um. Nunca vi, puxa!
Não olha para ele que eu armo uma encrenca!

(Carmela, 1997, p. 39)

(...) E você, Carmela, sim senhora, bem que o Ângelo disse que você
está ficando mesmo uma vaca. (Carmela, 1997 p. 43).

Podemos estabelecer uma analogia entre Carmela, com seus trajes ousados, de formas e combinações bizarras, e a linguagem irreverente da estética modernista. Já Bianca — feia e estrábica — representaria a própria crítica atrelada a padrões éticos e estéticos obsoletos, cuja visão da realidade e do mundo, em transformação, padeceria de sérias limitações.

Ao longo de seu percurso, Carmela encontra Ângelo, mais um personagem entra em cena:

Diante de Álvares de Azevedo ou (Fagundes Varela) o Ângelo Cuoco de sapatos vermelhos de ponta afilada, meias brancas, gravatinha deste tamanho, chapéu a Rodolfo Valentino, paletó de um botão só., espera há muito com os olhos escangalhados de inspecionar a rua Barão de Itapetininga.

— O Ângelo!

— Dê o fora

Bianca retarda o passo.

Carmela continua no mesmo. Como se não houvesse nada. E o Ângelo junta-se a ela. Também como se não houvesse nada. Só que sorri.

— Já acabou o romance?

— A madama não deixa a gente ler na oficina.

— E sei. Amanhã tem baile na Sociedade.

— Que bruta novidade, Ângelo! Tem todo domingo.

Não segura no braço!

— Enjoada! (Carmela, 1997, p.38-9)

Ângelo, cujo nome denota a pureza (ser angelical, anjo) se aproxima do amor casto, pautado em valores românticos e cristãos. Os nomes dos poetas ultra- românticos: Álvares de Azevedo e Fagundes Varela que identificam a rua onde ocorre o encontro com Carmela também sugerem isso. A alusão ao ator Rodolfo Valentino, réplica moderna do herói galante e o folhetim que ele carrega, também são indícios dos ideais do personagem. A resposta de Carmela a seu pretendente, observando que não leu o romance — a patroa não permite tal devaneio em serviço — sugere que o movimento das máquinas no mundo do século XX, em constante ebulição, não tem mais lugar para as aspirações pueris de Ângelo. Caricaturizado, (com sua gravatinha desse tamainho e chapéu à Rodolfo Valentino), o personagem assume um caráter quixotesco.

Carmela se identifica com a máquina infrene do progresso, que Ângelo — remanescente de um mundo antigo — não pode deter — esse é repudiado ao tentar segurar o braço de Carmela na tentativa de obter sua atenção.

Na continuidade, de sua peregrinação pela cidade, Carmela e Bianca chegam ao largo do Arouche e deparam -se com o caixa d' óculos em seu Buick, que as seguira desde a saída da oficina:

Na Rua do Arouche o Buick de novo. Passa. Repassa.
Torna a passar.

— Quem é aquele cara?

— Como é que eu hei de saber? (Carmela, 1997, p.39)

O personagem caixa d' óculos, que, com seu carro Buick, desperta a atenção de Carmela, coloca-se em posição frontal em relação a Ângelo. Se esse reflete as aspirações românticas, já obsoletas, aquele (caixa d'óculos) se vincula à modernidade e, tal como Carmela, identifica-se o movimento frenético da cidade, ambos (caixa d'óculos e Carmela), elementos urbanos, modernos, que almejam um relacionamento fugaz e superficial, encontram-se no mesmo patamar no tocante às suas aspirações, malgrado pertençam a classes sociais distintas. Carmela é operária e caixa d'óculos, pelo bem que ostenta, é um sujeito de família abastada.

Caixa d'óculos passa por um processo de desumanização, é absorvido pelo carro. O Buick, erigido à condição de substantivo próprio, individualiza-se,

assumindo a identidade de seu condutor, relegado à condição de objeto, destituído de nome próprio.

Ao passo que o comportamento de Ângelo sugere casamento, caixa d'óculos, ao contrário, propõe a Carmela um prazer momentâneo ao qual ela adere de modo consciente, pois sabe que seu destino não está atrelado ao dono do Buick, mas sim ao do barbeirinho ou ao do entregador da casa Clark, ambos pertencentes ao mesmo grupo social da protagonista.

Na seqüência da narrativa, Caixa d' óculos solicita à Bianca que transmita um recado à Carmela, convidando-a para um passeio de carro, convite prontamente aceito. Ambos (Caixa d' óculos e Carmela) alcançam o objeto do desejo: realizam o passeio de carro sem a companhia de Bianca, que contrariada e vencida, espalha a notícia para a vizinhança, numa tentativa de denegrir a imagem da amiga e, por vezes, opositora. Entretanto, o relacionamento escuso de Carmela com Caixa d' óculos e as injúrias de Bianca são fatos efêmeros. Esquecidos, perdem-se no cotidiano, a exemplo do que ocorre com uma notícia de jornal. O vida dupla de Carmela, ora em seus passeios furtivos com Caixa d' óculos, ora aos namoros com o barbeirinho Ângelo, com quem pretende se casar, não a desabonam por completo aos olhos da sociedade. O ritmo célere da metrópole absorve os acontecimentos, sejam esses bons ou ruins. Na São Paulo dos anos 20, uma nova ordem ética, mais tolerante, começava a delinear-se. Com essa mudança nos valores e nos costumes, as carmelas ensaiavam os primeiros passos rumo à emancipação. Uma das falas do personagem caixa d' óculos se mostra emblemática quanto à questão:

—Diga a ela que eu a espero amanhã de noite às oito horas, na Rua...não..atrás da igreja Santa Cecília. Mas que ela vá sozinha heim? Sem você. O barbeirinho também pode ficar em casa. (Carmela,1997, p.40).

O encontro profano (atrás da igreja) planejado por caixa d' óculos sugere, em conformidade com o modernismo, a dessacralização de uma tradição cultural calcada em valores judaico-cristãos, cultura essa, em dados momentos, opressora. Contudo, o narrador, ao penetrar no âmago da questão, não faz apologia da modernidade. Apresenta os traços dos novos tempos com sua face revolucionária e também com suas inúmeras contradições e perversidades. No mundo moderno, desvelado por Carmela, imperam o desejo de posse, o consumismo, o culto às aparências e a ilusão de ascensão social, como a experimentada pela protagonista.

O conto, na verdade, não se limita a compor o retrato da cidade de São Paulo em determinado período histórico, mais que isso extrapola os limites temporais e históricos e assume um caráter universal ao desvelar os dramas e contradições, ainda atuais, da sociedade moderna. Para tanto, o narrador se vale de um processo metonímico, retratando parte específica de uma sociedade em dada época, sem, entretanto, dissociá-la do todo de que faz parte.

Para Nicolau Sevcenco (2000), em seu comentários sobre Carmela, o mito da Babel invertida, que tinha a cidade como terra da promessa com

consórcios raciais, sociais e culturais, não se confirmara. Segundo o crítico, predominou o inverso desse mito para a grande massa marginalizada: o mito do Cativo da Babilônia, justificado pelas profundas desigualdades entre as classes sociais e por toda sorte de mazelas, predominantes na São Paulo do início do século XX.

Entre os representantes das duas camadas sociais: Carmela (operária) e caixa d'óculos (membro da classe dominante) o hiato não foi suprimido. O Buick, uma das marcas da modernidade e do progresso, conduziu Carmela a um passeio efêmero e, numa trajetória circular, retornou ao ponto de partida, deixando-a para que seguisse seu destino operário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de nossa análise, pudemos constatar que, para Antônio de Alcântara Machado, o mais importante era a criação de obras verdadeiramente inovadoras, e essa inovação estaria na criação da “prosa pura”, como ele dizia, parafraseando a “poesia pura”, proposta pelo grupo de modernistas. Mais tarde, o autor chamou essa prosa de documental.

Antônio de Alcântara Machado, considerava o jornal essencial para a criação da prosa documental, por ser o único veículo que possibilitava uma aproximação entre os homens e a realidade que. Os textos jornalísticos eram, para ele, uma espécie de fonte privilegiada, de onde, numerosas vezes, recolheu elementos para o seu trabalho de criação dos textos literários. Para o escritor, os fatos cotidianos extraídos dos jornais e transformados em contos possibilitam aos leitores condições de melhor avaliar o mundo e a cidade em que habitam, bem como os homens com os quais convivem.

Em **Brás, Bexiga e Barra Funda**, o autor elege, desde o título da obra, a cidade de São Paulo, com suas ruas, praças, prédios e avenidas, e os tipos humanos que a povoavam, com alguns de seus dramas cotidianos e sonhos. Assim, a cidade vai, pouco a pouco, revelando os seus segredos, a sua face multifacetada de metrópole emergente. Ainda que a obra aluda às singularidades da São Paulo dos anos 20, a narrativa traz em si uma dimensão de universalidade, pois tematiza o processo de integração do estrangeiro na urbe, espacialidade em constante reconstrução, fato comum a qualquer grande centro urbano.

Alcântara Machado toma o universo do operário ítalo-paulistano em São Paulo como referência primordial para seus contos, revelando todo desejo desse grupo por participar do processo de modernização da cidade. Ao mesmo tempo, mostra a paradoxal opressão gerada pelo desenvolvimento tecnológico. Realiza a descentralização cartográfica da cidade, pois, além de emprestar da cidade os bairros operários, trata do “novo centro”, localizado a partir da Rua Barão de Itapetininga, onde se situava o comércio da moda, que passa a reger a vida urbana. Traz como tema o processo de brasilidade do ítalo-paulista que, nascido do italiano, que para só mais tarde afirma-se como

cidadão brasileiro. Trata-se de uma nova população, nascida “*Do consórcio da gente imigrante com o ambiente, do consórcio da gente imigrante com a indígena*” (Artigo de Fundo, 1997, p.28). Todos esses fatos culminam com o surgimento de uma prosa renovada, a prosa documental de Alcântara Machado.

A prosa documental foi o grande projeto estético de Antonio de Alcântara Machado, concretizado nos contos de **Brás, Bexiga e Barra Funda**, em que a cidade de São Paulo torna-se lugar e espaço privilegiados para a documentação dos fatos, das paisagens e dos dramas, retirados de episódios corriqueiros do ambiente vivido pelo ítalo-paulista, bem como da movimentação das ruas da São Paulo da época.

Alcântara Machado realizou, a nosso ver, em **Brás, Bexiga e Barra Funda**, uma prosa verdadeiramente inovadora: a narrativa-registro, fruto do amalgama entre elementos retirados do jornal e um profundo trabalho de criação artística. Os contos apresentam cuidadosa elaboração, o uso de uma série de recursos expressivos, a utilização de um estilo ágil e bem-humorado, porém, crítico e inovador.

Bibliografia geral:

I – Obras do autor:

MACHADO, António de Alcântara. **Novelas Paulistas**. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1973.

_____. **Novelas Paulistas**. São Paulo: Editora Itatiaia, 1970.

_____. **Brás, Bexiga e Barra Funda**. Edição fac-similar da edição de 1926, com comentários e notas de Cecília de Lara. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1982

_____. **Prosa preparatória & Cavaquinho e Saxofone**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. **Laranja da China**. São Paulo: Empresa Gráfica, 1928

_____. **Mana Maria e Vários Contos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

_____. **Pathé Baby. Prosa Turística: Viajante Europeu e Platino**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

II – Obras sobre o autor:

BARABOSA, Francisco de Assis. **Antonio de Alcântara Machado**. Rio de Janeiro: Agir, v.57, Coleção Nossos Clássicos, 1970.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 37ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1994, pp. 374-375.

GRIECO, Agripino e outros. **Em Memória de Alcântara Machado**. São Paulo: Elvino Pocaí, 1936.

LARA, Cecília de. **Pressão afetiva e aquecimento intelectual: cartas de Antônio de Alcântara Machado a Prudente de Moraes, neto**. São Paulo: Educ, 1997.

_____. **Comentários e Notas à edição fac-similar de 1982 de Brás, Bexiga e Barra Funda.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1982.

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

PIGNATARI, Décio. **Sabiá sem Palmeiras**, prefácio de Brás, Bexiga e Barra Funda. Rio de Janeiro: Imago, Coleção Lazuli, 1997, pp. 9-21

III – Obras de apoio teórico

BASTIDE, Roger. **Os problemas da memória coletiva.** In: As Religiões Africanas no Brasil. São Paulo: Pioneira, 1989.

BANANÉRE, Juó. *La Divina Increnca.* Reprodução da 1ª edição de 1915. São Paulo: Editora 34, 2001.

BENJAMIN, Walter. **“O narrador”.** In *Os Pensadores.* São Paulo: Abril: 1983.

BOSI, Alfredo. **O tempo e os tempos.** In: SOARES, A. (org.). **Tempo e História.** São Paulo, Cia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade.** São Paulo: T.A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

_____. **Memórias da cidade: lembranças paulistanas.** In: São Paulo Cidade. Secretaria Municipal de Cultura. Departamento de Patrimônio Histórico de São Paulo.

_____. **A Invenção do Cotidiano.** Petrópolis: Vozes, 1998.

BITTONI, Dulcília H. Schroeder. **Jornalismo: o tecido e o acontecimento.** In Revista USP. São Paulo, junho/agosto 1990.

CAMPOS, Maria do Carmo e INDURSKY, Freda. **Discurso, Memória, Identidade.** Sagra-Luzzato, 2000.

CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade,** São Paulo: Nacional, 1975.

_____. **O discurso e a Cidade.** Rio de Janeiro: Duas cidades, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

- COSTA, Iclea Thieser Magalhães e ORRICO, Evelyn G. **Memória, Cultura e Sociedade**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2003.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Poema e Narrativa: Estruturas**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- DECA, Edgard de. **O nascimento das fábricas**. 9ª ed. São Paulo: Brasiliense, Coleção Tudo é História, 1993.
- FERRARA, Lucrécia D' Alessio. **Ver a cidade**. São Paulo: Nobel, 1988.
- FERRARA, Lucrécia D' Alessio. **Espaços comunicantes**. São Paulo: Annablume, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, Coleção Tópicos, 2007.
- GAGNEBIN, Jeane Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: perspectiva, 2007.
- GONDAR, Jô e COSTA, Icleia T. (orgs.). **Memória e espaço**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- GONDAR, Jô. **O que é memória social?**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.
- KONDER, Rodolfo. **A memória e o esquecimento**. Ed. Global, 1997.
- LAFETÁ, João Luís. **1930: A crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze. Conexões**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- LUCENA, Célia Toledo. **Bairro do Bexiga. A sobrevivência cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. **A História, cativa da memória?**. In: Revista de estudos Brasileiros, nº34. São Paulo, 1992.
- PRADO Jr., Caio. **A cidade de São Paulo: geografia e história**. São Paulo: Brasiliense, Coleção Tudo é História, 1983.
- PELLEGRINI, Tânia. **Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis**

- aproximações.** In: Pellegrini, Tânia et al. Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Editora Senac / Instituto Itaú Cultural, 2003
- SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade cultura nos anos 20.** Companhia das letras, 2000.
- SOARES, A. (org.). **Tempo e História.** São Paulo: Companhia das Letras:Secretaria Municipal de Cultura, 1994.
- SOUZA, Okky de. **São Paulo 450 Anos Luz: a redescoberta de uma cidade**
São Paulo: Editora de Cultura, 2003.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa.** Campinas: Papirus ,1984.
- THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado. História Oral.** Rio de Janeiro: Paz Terra, 1978.
- TODOROV, Stefan. **As Estruturas Narrativas.-** São Paulo: Perspectiva: 1970.
- TOLEDO, Roberto Pompeu. **A Capital da Solidão: uma historiografia de São Paulo das origens a 1900.** Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2003.
- TORRES, Maria Celestina Teixeira Mendes. **O Bairro do Brás.**São Paulo: Oficinas da Gráfica Municipal, Série História dos Bairros de São Paulo, Departamento de Cultura,1969.
- TRONCA, Ítalo. **Revolução de 1930 a dominação oculta.** São Paulo: Brasiliense, Coleção Tudo é História, 1982.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)