

Copyright

by

João Valentino Alfredo

2012

The Dissertation Committee for João Valentino Alfredo certifies that this is the approved version of the following dissertation:

**Imagining Modernity in António de Alcântara Machado's Journalistic
Chronicles**

Committee:

Sônia Roncador, Supervisor

Jossianna Arroyo Martinez

Jason Borge

Enrique Fierro

Lily Litvak

**Imagining Modernity in Antônio de Alcântara Machado's Journalistic
Chronicles**

by

João Valentino Alfredo, B.A.; M.A.

Dissertation

Presented to the Faculty of the Graduate School of
The University of Texas at Austin
in Partial Fulfillment
of the Requirements
for the Degree of

Doctor of Philosophy

The University of Texas at Austin

May 2012

Agradecimentos

Agradeço aos professores do meu comitê, Sônia Roncador (supervisora), Jossianna Arroyo, Jason Borge, Enrique Fierro e Lily Litvak, todas as lições que tornaram possível a realização deste trabalho; como aos demais professores com quem estudei durante o programa de doutoramento, Nicolas Schumay, Madelin Sutherland-Meier, Frederick Hensey, Rafael Salaberry, Antonio Dimas, Elizabeth Richmond-Garza, Orlando Kelm, Adria Frizzi, Cinzia Russi e Paola Bonifazio, todos fundamentais em minha formação. Agradeço à coordenadora do programa de pós-graduação do Departamento de Espanhol e Português, Laura Rodríguez, o permanente apoio fora da sala de aula. A minha família, em especial meus pais, Ernestino (*in memoriam*) e Duzolina, o incentivo enviado do Brasil. Igualmente, agradeço ao Departamento de Espanhol e Português, à Graduate School e ao Teresa Losano Long Institute of Latin American Studies (LLILAS), todos da Universidade do Texas em Austin, o apoio financeiro; bem como ao Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo (IEB-USP), e ao Arquivo do Estado de São Paulo o acesso a publicações originais dos anos 1920, fontes utilizadas neste trabalho.

Imagining Modernity in Antônio de Alcântara Machado's Journalistic Chronicles

João Valentino Alfredo, Ph.D.

The University of Texas at Austin, 2012

Supervisor: Sônia Roncador.

This dissertation, titled “Imagining Modernity in Antônio de Alcântara Machado’s Journalistic Chronicles”, demonstrates the historical relevance of the journalistic chronicle in Brazilian intellectual and cultural life and its novel diachronic and aesthetical relationship to Latin American modernization. Focusing primarily on unpublished and original journalistic chronicles (*crônica*) by avant-garde writer Alcântara Machado, the genre of the *crônica*, a brief narrative piece that first debuted in Brazil’s mid-19th century newspapers, is analyzed as both a key cultural mediation and valuable archive of the early intellectual constructions of Brazil’s entrance into modernity. Thanks to its uniquely hybrid quality, the *crônica* crossed multiple discursive boundaries, including literature, journalism, history, caricature, photography, painting, drama and cinema, and dealt with a wide variety of objects and subjects in narrating the current events of 19th century Rio de Janeiro and early 20th century São Paulo. To examine this topic, this dissertation focuses on the *crônicas* by Brazilian writers such as José de Alencar, Machado de Assis, Olavo Bilac, João do Rio, and Lima Barreto. The *crônica*, according to this study, conceived of the city as an entity in flux, revealing the chance encounters and tensions between isolated subjects and the crowd, thus shedding light on the paradoxical interplay between the public and private spheres. All these

complex themes are discussed under the lights of a comprehensive bibliography on modernity, literature, and journalism, in order to examine the *crônica's* extensive engagement with urbanization, race and gender issues, the education of the lower classes, and the growth of the literature and journalism in the region. Specifically, it is discussed how the *crônica* became a powerful ideological force in the construction of national and cultural identities, contributing to Brazil's and Latin America's place in the liberal economic order. Concomitantly, it is shown how such journalistic writing decisively impacted literary production Brazil and Latin America.

Índice

Lista de abreviações	ix
Introdução	1
Capítulo 1 Que mundo é esse?	15
O moderno, lá e cá	19
Presença do jornal	34
O leitor e as letras	51
Olhar de fora	61
Olhar crítico	65
Notas	73
Capítulo 2 Consciência do atraso	74
Cronista, um <i>flâneur</i>	81
Novidades tecnológicas	84
Crônica e jornal: tensão contínua	95
Crônica e notícia: vínculo orgânico	108
Ilusão de modernidade acelerada.....	117
Notas	138
Capítulo 3 Projeto a conta-gotas.....	139
São Paulo em cena.....	143
O papel do teatro	155
Reportagem urbana.....	171
Máquinas e modernismos	181
Notas.....	195
Capítulo 4 Arquitetura embaralhada.....	196
Nova metrópole	200
Cidade reconstruída	213
Local e estrangeiro.....	224
Militância juvenil.....	240

Capítulo 5 As artes, o jornal e a vida.....	246
Juventude letrada	252
Notícia e ficção.....	261
Criaturas ficcionais	270
Drama no palco.....	282
Ritmo da rua	288
Notas	296
Capítulo 6 Cheiro de fumaça.....	297
Prefácio-manifesto.....	303
Narrador-câmera.....	310
Cinema mudo em <i>Pathé-Baby</i>	316
Drama urbano em <i>BBBF</i>	320
Moviola de prosa	325
Produção em série	329
Notas	336
Conclusão	337
Referências bibliográficas	343

Lista de abreviações

BBBF – Brás, Bexiga e Barra Funda (1927)

CS – Cavaquinho e Saxofone (1940)

LC – Laranja da China (1928)

MM – Mana Maria (1961)

NP – Novelas Paulistanas (1961)

PB – Pathé-Baby (1926)

CM – Correio Mercantil

DN – Diário da Noite

DSP – Diário de S. Paulo

GN – Gazeta de Notícias

JC – Jornal do Comércio

RA – Revista de Antropofagia

RN – Revista Nova

TR – Terra Roxa e Outras Terras

Introdução

A figura de Ant3nio de Alc3ntara Machado (1901-1935) pode ser caracterizada no panorama da Literatura Brasileira pela paix3o com que cultivou e defendeu suas convic33es sobre os conceitos art3sticos e ideol3gicos do Modernismo brasileiro. Essa postura se revela em sua obra por uma sincera milit3ncia intelectual, marcada por tra3os de entusiasmo juvenil, apesar da s3lida forma33o intelectual que transpira de seu trabalho, tanto jornal3stico e cr3tico, como ficcional. Paulistano t3pico, nascido em uma fam3lia tradicional da elite do Estado, e integrante do grupo de vanguardas, liderado simbolicamente por M3rio de Andrade e Oswald de Andrade, ele faz da cidade de S3o Paulo cen3rio de sua obra, a partir do qual busca retratar o pa3s de sua 3poca, pautado pelas transforma33es do per3odo, bem como discute uma proposta est3tica, baseada nos preceitos do Futurismo e de outros movimentos nascidos na Europa, como o Cubismo.

Apesar de serem mais conhecidos seus trabalhos de fic33o, notadamente *Br3s*, *Bexiga e Barra Funda* (1927) e *Laranja da China* (1928), bem como o livro de impress3es de viagem *Path3-Baby* (1926), a meta do presente trabalho 3 percorrer sua atua33o jornal3stica, em especial sua cr3nica, publicada em v3rios peri3dicos brasileiros com mais frequ3ncia no breve intervalo de 1925 a 1933. Sua produ33o anterior, iniciada sistematicamente em 1923, bem como a mencionada fic33o, t3m s3o examinadas, a primeira para auxiliar a compreens3o de sua trajet3ria intelectual como um todo, e a segunda com vistas 3 efetiva realiza33o no texto liter3rio dos conceitos que defendeu

enquanto teórico.

Com vistas a localizar a produção para a imprensa de Alcântara Machado, no presente trabalho busca-se inicialmente demonstrar a relevância histórica da crônica na vida cultural e intelectual do Brasil, bem como sua relação diacrônica e estética com o país e a América Latina. Com foco primordial sobre esse material de Alcântara Machado, apenas parcialmente reunido em livros, mas partindo de suas manifestações já no século XIX, o gênero é analisado tanto como um instrumento chave de mediação cultural quanto como um arquivo das primeiras construções intelectuais sobre a entrada do Brasil na modernidade. Graças à sua exclusiva qualidade híbrida, a crônica cruzou múltiplas fronteiras discursivas, incluindo literatura, jornalismo, história, caricatura, fotografia, pintura, drama e cinema, e tratou de uma enorme gama de objetos, fatos e sujeitos, ao narrar os eventos contemporâneos do Rio de Janeiro do século XIX e da São Paulo do começo do XX. Pela perspectiva deste trabalho, a crônica em sua essência concebe a cidade como uma entidade em fluxo, revela encontros ocasionais e tensões contínuas entre o indivíduo isolado e a multidão, dessa forma lançando luz sobre a paradoxal interação entre as esferas pública e privada.

Para discutir esses temas complexos, utiliza-se ampla bibliografia relacionada a modernidade, literatura e jornalismo, que sustenta o exame do arraigado envolvimento da crônica com a urbanização, o processo de adesão ao capitalismo, questões de raça e gênero, a educação disponível às classes baixas e o crescimento da literatura e do jornalismo na região. Pontualmente, estuda-se o processo pelo qual a crônica adquire poder na construção das identidades nacional e cultural, contribuindo para a inserção da

América Latina na ordem econômica liberal, bem como esse específico tipo de texto jornalístico impactou de modo decisivo a produção literária na região, com ênfase ao caso brasileiro. A opção de referências é por estudos de autores que se dedicaram a essas questões de modo já aplicado ao mundo das artes, entre os quais *All that is Solid Melts into the Air*, de Marshall Berman (1988), *Five Faces of Modernity*, de Matei Calinescu (1987), *Modernism, a Guide to European Literature – 1890-1930*, organizado por Malcom Bradbury e James McFarlane (1976), *Desencuentros de la Modernidad*, de Julio Ramos (2003), *Invención de la Crónica*, de Susana Rotker (1992), “O pintor da vida moderna”, de Charles Baudelaire (1964), em especial pela influência e valor histórico deste artigo desde sua publicação primeira em 1863, e *Orfeu Extático*, de Nicolau Sevcenko (2000), para limitar os exemplos a alguns dos mais significativos que influenciaram as bases do presente estudo.

Os estudos com foco tanto na Europa como na América Latina, auxiliam na compreensão do substrato ideológico da discussão intelectual brasileira, alimentado pela comparação com países vistos como mais avançados em sua condição de modernidade, refletida no sonho de modernidade dos cronistas que atuaram no período em pauta. O caso dos países hispano-americanos interessa não apenas pela vizinhança geográfica, mas pela semelhante condição periférica no sistema político mundial no processo de consolidação do liberalismo econômico. O paralelo entre eles permite a identificação de abordagens similares da classe letrada na interpretação de eventos, sejam históricos, como a formação do Estado moderno e a renovação do conceito urbano; sociais, como a importância que ganhou a presença dos periódicos no cotidiano de tais nações; ou

estéticas, como o espelhamento nos movimentos europeus. A partir desses pressupostos, o presente estudo busca fornecer uma abordagem da crônica brasileira não apenas como objeto estético, associado à produção global de seu autor, como tem sido o mais comum entre os trabalhos sobre ela, mas como parte integrante do extensivo rol de novidades que nutriram o imaginário da modernidade, com a particularidade de ser elemento de influência sobre a opinião social bem como decisivo para o entendimento das transformações por que passava a nação por parte de seu leitor.

O presente estudo se abre, no capítulo 1, com a discussão do conceito de modernidade, *grosso modo* o combustível temático, debatido desde o início da história da crônica brasileira no período romântico, com José de Alencar, em 1854. A meta dessa parte inicial da pesquisa é alcançar um entendimento válido do pensamento dos escritores brasileiros sobre a questão, que era debatida no mundo todo, com destaque à Europa, com foco especial a partir de meados do século XIX. A partir desse ponto, busca-se uma compreensão das contradições do debate nacional a respeito das questões locais, não raro desenvolvido pela comparação ao estrangeiro, bem como do intelectual brasileiro que atua de forma ambivalente em seu vínculo com a modernidade, ora pregando os avanços que o discurso dominante afirmava haverem sido alcançados, ora debatendo-se contra suas consequências de ordem social.

Em paralelo a essa trajetória anterior ao principal autor aqui em foco, certamente mais voltada ao universo das artes, e ao esboço de demarcação teórica, são considerados aspectos relevantes da história do país, para que se torne possível o estabelecimento da relação orgânica entre três aspectos importantes do período para o tema: a reestruturação

da cidade, elemento básico na representação da transformação do sistema colonial em um novo, com mais instrumentos para a gestão da expansão de riquezas e da inserção do Brasil no mundo do liberalismo; o aparecimento de incipientes meios de comunicação modernos, marcados mais fortemente pelo jornalismo impresso, que, em última instância, tornaram possível o surgimento e a difusão do debate das questões da época, que incluíam a promoção e a exigência de tal renovação do espaço urbano; e o desenvolvimento da literatura, com o surgimento de um número mais significativo de escritores e a experimentação de novos gêneros e de novas propostas estéticas, permitidas pelo novo cenário social que então se consolidava.

No capítulo 2, ganha importância a matéria-prima deste estudo, ou seja, a própria crônica. Pela abundância de sua produção, faz-se um recorte que salvou apenas alguns entre tantos autores de destaque na prática do gênero no Brasil, notadamente José de Alencar, apesar de sua atuação diminuta, Machado de Assis e Olavo Bilac, mais fortemente ligados ao XIX, e Afonso Henriques de Lima Barreto e João do Rio (pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto), vinculados à transição dos séculos. Pela produção de tais escritores, busca-se essencialmente revelar a crônica como o espaço em que o intelectual debate pontos fundamentais, como nacionalidade, desenvolvimento das artes, escravidão, fluxo imigratório, constituição étnica da nação, início da industrialização, entrada na ordem econômica liberal, o escritor como parte integrante desse novo sistema, processo de urbanização e surgimento da metrópole moderna. Ao mesmo tempo em que faz uma representativa mostra do posicionamento da classe letrada diante de cada um deles, a crônica mostra seu papel de

mediação social, na medida em que proporciona ao leitor uma versão articulada de tais questões, de modo que possam ser mais facilmente compreendidas e assimiladas.

Após essa discussão panorâmica sobre o gênero e o contexto histórico de sua estruturação entre os anos 1850 e 1920, no capítulo 3 inicia-se o estudo específico do autor Antônio de Alcântara Machado, visto então como tipicamente apegado ao alvorecer do XX, período de adoção – ou importação – dos conceitos estéticos das vanguardas europeias no país, onde o movimento recebeu a denominação de Modernismo, talvez imprópria, mas que aqui será mantida pela força de seu uso. A matéria avaliada nesse momento é a fase inicial de sua carreira, em especial de 1923 a 1925, pesquisada no *Jornal do Comércio*, de São Paulo, da década de 1920, onde ele iniciou sua carreira intelectual como crítico teatral e repórter-comentarista da cidade. Tal pesquisa foi feita no Arquivo do Estado de São Paulo, entre 2008 e 2011. Numa espécie de extensa reportagem, com objetivo mesmo de recuperar essa sua produção, nesse capítulo são percorridos um sem número de notas críticas e pequenos textos, que o próprio autor chamava de *sueltos*, nos quais já se pode observar o apelo que determinados temas exerciam sobre o jovem jornalista e que seriam desdobrados adiante em sua trajetória intelectual. Igualmente desponta sua opção pelo estilo influenciado por novas formas de discurso, com destaque às decorrentes de novidades técnicas, como o próprio jornal, o telégrafo e o cinema, que serão decisivas para a feição que terá sua produção literária, iniciada pouco tempo mais tarde, aparecendo inicialmente em periódicos e, em seguida, em livros.

O exame de sua crônica mais madura tem início no capítulo 4, no qual são

focadas aquelas voltadas para temas relacionados mais diretamente a Brasil, cidade de São Paulo, gente brasileira e sua cultura. É nesse momento que se discute sua visão de atraso nacional brasileiro, tanto material e econômico como mental. Ao mesmo tempo, identifica-se sua utopia de reconstrução do país, em especial baseada em novas bases educacionais, com vistas a eliminar aquele que considera um dos males nacionais, aliás combatido na crônica brasileira desde os rodapés de Alencar: a ausência de uma massa de leitores que pudesse participar ativamente nos destinos da nação, isto é, um conjunto significativo de letrados que interagisse com a sua própria classe a partir da leitura de sua produção. O ponto de vista considerado é o de um intelectual que busca seu público leitor e que, na ausência ou minguada presença dele, procura alternativas para estimular seu surgimento, considerando que esse seria o primeiro passo contra o referido atraso. Nessa procura, torna-se clara sua idealização de São Paulo, construída em seus textos muitas vezes como representação do Brasil, uma cidade contemporânea e moderna, associada ao ideal que poderia alcançar em seu destino. Porém, ao elaborar a cidade conforme seus sonhos, Alcântara Machado revela também seus paradoxos, que despontam nas descrições mais banais do processo de metropolização e se tornam a base para o enfoque dos problemas e das contradições nacionais.

Todas essas questões, em muitas ocasiões são desdobradas em relação direta com o estado das artes, consideradas sempre em estágio estagnado. Essa vertente de sua crônica, analisada aos detalhes no capítulo 5, permite compreender com mais clareza a proposta artística de Alcântara, que, ao comentar tanto as manifestações culturais, intelectuais e artísticas, como a postura do público diante delas, desenvolve um rol de

conceitos que, no conjunto, é usado não apenas para criticar obras que julga passadistas, mas também para propor uma nova forma para a sua produção, baseada nos preceitos que julga mais contemporâneos. Passam por suas receitas desde questões como a adoção de um estilo mais enxuto e direto em relação aos praticados no Brasil pelo menos desde o Romantismo, até a forma de construção de personagens, que deveria ser pautada pela diversidade étnica brasileira, que o autor dizia não ver representada na literatura. Para o autor, a obra de sua época deveria estar alinhada a formas mecanizadas de produção de discursos, como a do jornal diário e do cinema. Essa seria, para ele, a trilha a ser percorrida para a realização de uma narrativa contemporânea, bem como para se alcançar certo grau de realismo na representação da gente brasileira do início do século XX. Ao discutir as artes e propor essa linha, ele o faz novamente num debate relacionado à situação do Brasil, questionando seu descompasso em relação a outras nações.

De modo geral, as fontes primárias usadas nos capítulos 4 e 5, foram colhidas em diários em que trabalhou e em revistas literárias que ajudou a fundar e dirigir, especialmente em pesquisa realizada no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), entre 2009 e 2011. São crônicas nas formas as mais variadas, que tendem ao ensaio, à crítica, à resenha e à ficção, em que o autor desdobra com mais clareza a discussão sobre a estética que considera válida para revelar o pensamento do grupo modernista. Ao mesmo tempo, são material consistente para a compreensão de sua própria produção ficcional. Isso é o que se propõe no capítulo 6, cujo objetivo é avaliar até que ponto o autor realizou na prática literária a sua teoria. De algum modo, a crítica à obra de Alcântara, em que se incluem nomes como os de Wilson Martins, Brito Broca e Alfredo Bosi, além de outros,

como se verá, considera que ele foi o escritor do grupo modernista de São Paulo que incorporou os valores de vanguarda de forma mais bem elaborada na prosa de ficção, obtendo sucesso notável no objetivo de superar a literatura de tese que marca a obra de autores como Mário de Andrade, por exemplo. Assim, busca-se nessa parte final do trabalho, mostrar como os tópicos debatidos em sua crônica tornam-se elementos constitutivos e estruturais de sua obra artística, entre os quais, a busca de representação do Brasil no período pós-Primeira Guerra, a adoção de estilos condizentes com o momento contemporâneo (o do jornal) e a introdução de discursos baseados em novos recursos tecnológicos (o cinema, a foto e a caricatura) no texto literário, a atualização de temas (como a produção industrial, a imigração e a nova composição étnica nacional) e a reformulação de conceitos literários tradicionais (como o bovarismo), entre outros.

No horizonte das interpretações aqui desdobradas, ainda que nem sempre mencionada, está presente a origem social do autor, a elite paulista, como já se mencionou, que, por isso, merece ser rascunhada agora de início. São raros os trabalhos que dão conta da biografia de António Castilho de Alcântara Machado d'Oliveira, seu nome no registro civil, nascido a 25 de maio de 1901 e morto a 14 de abril de 1935, às vésperas de completar 34 anos, portanto. O texto mais informativo é uma nota de poucas páginas, escrita por Francisco de Assis Barbosa em 1961, quando a editora José Olympio reuniu sua ficção no volume *Novelas Paulistanas*. Segundo tal nota, o autor, considerado paulista “quatrocentão”, pelo fato de sua família estar estabelecida no Estado desde o início da colonização brasileira, era filho de José de Alcântara Machado d'Oliveira (1875-1941), destacado político, tendo sido vereador, deputado e senador,

professor, membro da Academia Brasileira de Letras, bem como autor de *A Vida do Bandeirante*, que versa sobre a atuação dessa figura mitológica paulista e sua influência na formação da nação. Vale observar que foi José de Alcântara Machado quem cunhou a expressão “paulista de quatrocentos anos”, ou “quatrocentão”, para se referir a famílias como a sua, arraigada às tradições paulistas, conforme conta Alceu Amoroso Lima (2001 72). Alcântara era neto de Brasília Machado d’Oliveira (1949-1919), também jurista, jornalista, professor e barão da Santa Sé. Seu bisavô, sempre pelo lado paterno, era o brigadeiro José Joaquim Machado d’Oliveira (1790-1867), que havia sido presidente de cinco províncias brasileiras, deputado, diplomata, historiador e geógrafo. Alcântara fez os estudos da forma típica de sua classe, no Colégio Stafford, no católico Ginásio São Bento e na Faculdade de Direito de São Paulo, onde seu pai era professor, recebendo o grau em Ciências Jurídicas e Sociais em 1923.

O autor publicou *Pathé-Baby* (impressões de viagem à Europa, 1926), *Brás, Bexiga e Barra Funda* (contos, 1927) e *Laranja da China* (contos, 1928), além da monografia *Anchieta na Capitania de São Vicente* (1929). Após sua morte, saíram *Mana Maria* (romance inacabado, 1936) e quatro “contos avulsos”, inéditos ou dispersos na imprensa, incluídos em *Novelas Paulistanas* (1961). Como jornalista, deixou textos em vários veículos em que trabalhou, como *Jornal do Comércio* de São Paulo (1923-1929), *Diário de S. Paulo* (1929) e *Diário da Noite* (1934). Alcântara Machado também foi fundador de *Terra Roxa e Outras Terras* e de *Revista Nova*, ao lado de Mário de Andrade e Paulo Prado, e dirigiu *Revista de Antropofagia*, com Oswald de Andrade. Uma seleção desses seus artigos, ensaios e crônicas foi organizada por Sérgio Milliet e Cândido Motta

Filho e publicada em 1940 com o título *Cavaquinho e Saxofone (Solos)*.

Uma série depoimentos, em especial de amigos ainda abalados pela sua morte prematura e repentina, reunidos no livro *Em Memória de António de Alcântara Machado* (1936), ajuda a localizá-lo no movimento em que tomou parte, com dados para a contextualização de sua obra e a compreensão de sua postura pessoal. Alcântara era orgulhoso de sua linhagem aristocrática e definia-se como representante de “catorze gerações paulistas”, conforme declaração de Mário Guastini, chefe e colega dos primeiros tempos de jornalismo, publicada nesse livro (1936 115). O artigo mais significativo do volume, porém, é certamente “O túmulo na neblina”, de Mário de Andrade, em especial por relacionar de modo estrutural personalidade e obra. Para Mário, ele “não estava feliz consigo, não se agradava de sua convulsiva humanidade, cheia de contradições, inconseqüências e malícias”, e “seu descontentamento não lhe vinha do mundo exterior, lhe vinha dele próprio”; por isso mesmo, “foi certamente o primeiro artista mais criterioso no apartar o bom do ruim, e só aceitar o trigo” (93). Por integrar uma classe de “indivíduos enfraquecidos por extrema sensibilidade”, Alcântara estava entre os artistas “dotados duma sinceridade mais completa, que é intelectual e sentimental, ao mesmo tempo, mais capaz de compreender, e por isso mesmo de se adaptar e oscilar” (95).

Sempre segundo Mário, ele tinha “um quê oitocentista de idolatria da verdade, que o tornava sempre um bocado aquém do amor”. O autor de *Macunaíma* observa que Alcântara Machado se comportava sempre de modo “inflexível, frio, assentado numa ara convertida em posto de observação”, da qual produzia sua interpretação do mundo e das

pessoas: “Os homens como rebanho não tiveram jamais seu beneplácito. Como indivíduos, como tipos, eram uma tal fonte de estudos, que ele se esquecia frequentemente de amá-los” (99). Essa é certamente uma característica marcada em sua obra, que coloca o ambiente (no caso, São Paulo) e o fenômeno social em primeiro plano de sua narrativa, e o personagem apenas como participante deles. Mário vai ainda mais fundo, para afirmar que *Brás, Bexiga e Barra Funda*, “o primeiro livro que escreveu é toda uma decisão de não se comover” (101).

Apesar de Alcântara Machado defender entusiasticamente uma construção atualizada do personagem, como se estuda no capítulo 5, Mário constata que ele tinha “a concepção antiga do *herói*, eliminava dos seres ideados todas as disparidades, todos os descaminhamentos ou incertezas de caráter, pra vincar só neles o que os caracterizava essencialmente como protagonistas duma psicologia determinada” (104). Poucas definições se ajustam tão bem aos tipos retratados em *Pathé-Baby*, livro que, nas palavras de seu amigo modernista, é “fagulha de coisas típicas, acentuadas com rapidez” (105).

Por sua vez, José Lins do Rego, em “O escritor António de Alcântara Machado”, artigo do mesmo volume, entende que a “língua de Alcântara é livre, vem de dentro dos seus personagens, se articula com uma pureza admirável” (80). Para Lins do Rego, tais qualidades o teriam feito, num momento seguinte de sua vida, o mais acabado romancista paulista, pois elas revelam “a capacidade que tem o escritor de se encontrar em intimidade com a vida e não banalizar a vida” (81). Esse lamento pela promessa de grande prosador do Modernismo, frustrada pela morte súbita, ressoará em praticamente todo juízo sobre Alcântara feito pela crítica posterior, como se voltará a mencionar

adiante neste trabalho.

Outro companheiro que também revela traços relevantes do autor é Sérgio Buarque de Hollanda, no testemunho “Realidade e poesia (sobre Ant3nio de Alc3ntara Machado)”, igualmente integrante da colet3nea *Em Mem3ria*. Para o cr3tico e amigo desde a inf3ncia, “apreendendo a realidade atrav3s de seus aspectos mais impressionantes, ele a restitu3a em descri33es onde o tra3o forte predominava at3 a caricatura” (177). Assim, em especial em *Br3s, Bexiga e Barra Funda*, “os contrastes eram r3spidos e desconcertantes”, por conta dos quais, no caso dos imigrantes italianos, “a mesma gente que exultava entre uma vit3ria dos aliados na grande guerra, ria-se de imaginar o desconcerto do carcamano ante um desastre de Cadorna” (178). O exemplo de Buarque de Hollanda, baseado no fracasso do comandante italiano na Primeira Guerra, que aparece no conto “Nacionalidade”, 3 sintom3tico, mas outros ocorrem na obra de Alc3ntara para a caracteriza33o psicol3gica dos personagens.

Outro aspecto que relaciona sua personalidade a sua obra 3 o fasc3nio pelas novidades tecnol3gicas e novas formas de comunica33o da 3poca, al3m de sua habilidade para compreend3-los, como tra3a S3rgio Milliet. Diz o cr3tico modernista que sua paix3o pelo jornal era uma ideia fixa, e que em sua atua33o nos v3rios 3rg3os de imprensa “afiou, numa espantosa capacidade de produ33o, o estilo incisivo de cronista” (*Em Mem3ria* 183). “Adorava o jornal”, lembra Milliet; e n3o apenas “sabia escrever para o jornal”, como tamb3m, “o que 3 muito mais raro, sabia ler o jornal”. E ent3o, conta como Alc3ntara se referia a esse meio de comunica33o:

Ca3ava o importante, o pitoresco, com grande sagacidade. E aquilo que

ninguém vira, ele o achava mesmo se estivesse perdido na parte ineditorial. “Leio desde os telegramas até os anúncios, passando pelas seções livres”, dizia. E lia de fato. Quantas vezes nos espantávamos. Ia buscar um recorte guardado e voltava triunfante: *Viram esta maravilha?* Era um trecho de reportagem ou uma declaração de seção livre cujo estilo o interessava. – *Mas onde vai você descobrir essas coisas*, perguntávamos. – *Ora, vocês não sabem ler jornais. Estava no Estado.* (183)

São poucos traços de sua pessoa, relatados por aqueles que conviveram com sua intimidade, mas que corroboram com a interpretação de um intelectual militante e consciente de sua influência, características que surgem de modo transparente em seu trabalho, como se verá. Ainda que um tom estável e relativamente maduro se observe em sua trajetória literária e jornalística de pouco mais de dez anos, pela juventude do autor e pela dispersão temporal da publicação em periódicos, notam-se também no pensamento do autor oscilações em seu juízo crítico, e mesmo pontos contraditórios.

Assim, no presente trabalho busca-se estabelecer uma leitura da crônica de Alcântara Machado de modo global, que leve em consideração suas relações com o movimento vanguardista brasileiro, sua própria ficção e a produção de outros cronistas de destaque anteriores a ele, bem como, e principalmente, o substrato ideológico que orienta os debates empreendidos pela classe letrada, em especial os vinculados à entrada do país na ordem econômica liberal, seus projetos, sua condição social e o grau de modernidade que ostentava em comparação a outras nações.

Capítulo 1: Que mundo é esse?

“Esse ofício de rabiscar sobre as coisas do tempo exige que prestemos alguma atenção à natureza – essa natureza que não presta atenção em nós”, disse certa feita o poeta, sem ritmo, métrica, rima, ou mesmo versos brancos que marcam sua obra. Carlos Drummond de Andrade não se refere aqui aos poemas que o consagraram como um dos bardos mais apreciados da língua portuguesa no século XX, mas aos textos que escrevia aos jornais, atividade que, como a poesia, o acompanhou por toda a vida. Assim, mais como crítico que como artista, ele abre *Fala, Amendoeira*, livro que, em 1957, reuniu uma porção de suas crônicas. Em seguida, conta sua experiência daquele mesmo dia em que escrevia: “Abrindo a janela matinal, o cronista reparou no firmamento, que seria de uma safira implacável se não houvesse a longa barra de névoa a toldar a linha entre céu e chão – névoa baixa, hostil aos aviões.” Cena simples, cotidiana ao raiar do sol, mas que denota um impulso de satisfação contido pelo ambiente, no qual o que seria justo para a inspiração literária é na verdade um estorvo para o bom funcionamento do sistema produtivo, representado singelamente por uma máquina, que lhe surge como apenas um ponto em seu campo de visão.

Confessa, então, como o momento é absorvido pelo seu ser, que reflete em tom suave sobre a cidade e tece crítica ao estado de coisas: “Pousou a vista, depois, nas árvores que algum remoto prefeito deu à rua, e que ainda ninguém se lembrou de arrancar, talvez porque haja outras destruições mais urgentes”. Com sutileza, revela amargor pelas consequências das transformações implacáveis, pela instabilidade do

tecido urbano, que, ainda assim, mantém no limite algo a ser apreciado e que pode proporcionar prazer. Em seguida, firma o olhar nesse detalhe que o comove, e sua emoção é, em essência, compartilhável pelas pessoas que como ele habitam no local: “Estavam todas verdes, menos uma. Uma que, precisamente, lá está plantada em frente à porta, companheira mais chegada de um homem e sua vida, espécie de anjo vegetal proposto ao seu destino” (11).

Assim, em conciso parágrafo, o vate resume a crônica brasileira: gênero literário, mas igualmente voltada ao fato mais atual; objetiva e de estilo leve, mas que vai fundo nos eventos que agem no cotidiano dos leitores, em que até a natureza se apresenta como uma nesga cerzida ao tecido urbano; própria da urbe capitalista em permanente metamorfose, e ressentida das angústias que suas dimensões e exigências utilitárias impõem ao indivíduo; e pessoal ao mesmo tempo que universal, por trazer sentimentos do narrador que se aplicam a todos que vivem na cidade. É também assinada por escritor que a faz em busca do sustento, visto que é outra a atividade artística que de fato lhe dá título principal, no caso, de poeta. A publicação desse livro se dá exatamente no momento em que a crônica gozava de maior prestígio no Brasil, tendo sido consolidada um par de décadas antes, no momento mais vigoroso do Modernismo brasileiro (1922-1930), do qual o próprio Drummond havia sido militante. Nesse seu texto, portanto, ele traz herança de muitos autores tão influentes na Literatura Brasileira a seu tempo como ele próprio, entre os quais José de Alencar (1829-1877), Machado de Assis (1839-1908), Olavo Bilac (1865-1918), João do Rio (1881-1921), Lima Barreto (1881-1922) e Alcântara Machado (1901-1935), que dedicaram parte do tempo de sua pena ao

despretensioso gênero, para ser publicado em um canto de página dos jornais.

A desenvoltura dessa passagem, assim, é resultado de um século de tradição, inaugurada, como se verá no capítulo seguinte, em 1854, por Alencar. Pautada pelos complexos centros urbanos em expansão e marcada pela efemeridade, com prazo de validade determinado pela edição do jornal do dia seguinte, a crônica, em linhas gerais, enaltece a referencialidade do discurso, o relato fenomênico e, não raro, a recusa do sentido figurado; os temas variam do fantástico ao banal; e o prazo de sua composição é determinado pelo relógio da sala de redação, e nunca pela maturação artística.

Um dito chistoso, antigo e popular, identifica o jornal como repositório que abriga um mar de assuntos, mas lhes reserva a profundidade de uma poça d'água, e, depois de amanhecido, só presta a embrulhar peixe na feira, mesmo que algumas de suas escrevinhações de vida efêmera interfiram nos próprios fatos que registram, como é próprio do processo noticioso. Em seguida, elas decompõem-se no universo de relatos triviais e não voltam a ser corridos por quaisquer olhos. Outras, por sua vez, surgem do emaranhado de fugacidades que tingem o papel opaco e ordinário, para despontar como prosa perene. O mais comum, mesmo para esses textos mais distintos, porém, é o esquecimento. Em pouco tempo, confinam-se aos arquivos, onde calam-se ou sobrevivem silenciosos por décadas, até eventualmente serem resgatados e impressos no papel mais sedoso de livro. No novo destino, as bibliotecas, instalam-se com selo literário, importância de documento histórico e nobreza de objeto arqueológico, por terem ressurgido espanados das hemerotecas, para uma vez mais conquistarem mentes e corações.

Seria saboroso seguir por um relato folhetinizado da trajetória da crônica, afinal por mais de um século e meio ela ganhou corpo nos jornais, forma na mão de seus redatores e público nas cidades; fortaleceu-se no gosto dos leitores, inovou-se e ajustou-se aos diferentes momentos históricos e artísticos. No presente trabalho, porém, a crônica brasileira é analisada como o grande fórum do escritor para o debate de questões de seu tempo, com profunda repercussão na mentalidade dominante do país no que diz respeito ao entendimento de uma nova sociedade que se configurava.

Nesse sentido, são suas marcas a incessante busca de compreensão da modernidade, bem como o esforço por sua própria legitimação como o espaço para esse debate intelectual, apresentando-se consciente de sua impossibilidade de abarcar por inteiro o novo ambiente, cuja instabilidade se revela mais palpável no contínuo processo de autorrenovação da urbe. Com esse pressuposto, interessa aqui observar como a classe letrada se utilizou da crônica para abraçar o tema do processo de integração do país nas relações do mundo ocidental, promovendo a discussão da nova ordem econômica liberal, vinculada ao mercado internacional e à industrialização.

No presente capítulo discute-se como a crônica se forma e se consolida como elemento de marcante presença social, associada ao crescimento do jornal diário e da produção literária a partir de meados do século XIX, com a qualidade de atuar como instrumento de idealização da modernidade. Essa ambivalência, alimentada pelo comentário social e pela manifestação do desejo, leva o cronista a construir uma sociedade ideal, que passa por um amplo processo de reformulação. A crítica social é promovida a partir de uma multiplicidade de assuntos, sempre vinculados estruturalmente

ao sistema econômico, como a escravidão, a imigração, a indústria, a massa trabalhadora, o papel do intelectual e suas possibilidades de incluir-se no do sistema liberal, com a comercialização de sua produção, bem como o atraso, este, em geral, simbolizado na reduzida presença de leitores.

O MODERNO, LÁ E CÁ

Em toscas pinceladas, a crônica tratará daquilo que “é o transitório, o fugidio, o contingente”, exatamente como o poeta Charles Baudelaire definiu “modernidade” em 1863, em seu mais que famoso “O pintor da vida moderna” (1964 196). Assim, a *crônica* será movida pelo *contemporâneo* e pelo *moderno*. Considerados esses três termos, relacionados estruturalmente ao tempo, é possível traçar as condições históricas, sociais e culturais em que a crônica se desenvolveu no Brasil, para, inclusive, tornar-se parte do processo de inserção do país no sistema liberal. Tendo em vista o descompasso local em relação aos países em estágio mais avançado economicamente, a crônica é entendida aqui como o veículo do sonho e da idealização da modernidade, no qual se plasmam imagens da cidade desejada e argumentos para a discussão da identidade nacional.

Seu nascimento vincula-se por esse viés à reformulação das cidades mais importantes do país a partir da segunda metade do século XIX, quando começam a ganhar nova configuração, com transformações na forma física, como nas relações sociais e econômicas. É desse período o início do processo, que será concluído no alvorecer do século XX, de formação da metrópole, que passa a reunir os “mais profundos problemas da vida moderna”, conforme Georg Simmel, originados “da

reivindicação da autonomia e individualidade de sua existência, por parte do sujeito, diante da esmagadora força social, da herança histórica, da cultura exterior e da técnica de vida” (2004 13). Mais que profundas mudanças na paisagem arquitetônica, o espaço urbano de meados do século XIX testemunha a alteração das relações humanas, que passam a ser regidas primordialmente por essa tensão surgida entre as esferas pública e privada. Desse novo quadro, segundo a mesma fonte, faz parte um “aumento da liberdade”, associado, por outro lado, a uma forte “especialização do homem em seu trabalho, que faz cada indivíduo incomparável com outro” (13). Para Simmel, os reais sentidos da “vida moderna” decorrem dessa “equação que estruturas como a metrópole estabelecem entre o conteúdo de vida individual e supraindividual”, pela qual se pode explicar como a “personalidade” se acomoda diante de “forças externas” (13).

A metrópole, assim, se constitui como centro da racionalização do trabalho e do processo produtivo, de que deriva tal tensão entre coletivo e indivíduo. Diante desse impasse, a razão tem de prevalecer sobre a emoção, como observa Simmel, “para preservar a vida subjetiva contra o opressivo poder da vida metropolitana” (13). Nesse novo ambiente, segundo o pensador, “observa-se uma regressão na cultura individual, com referência a espiritualidade, delicadeza e idealismo”, resultante em especial do trabalho por divisão por tarefas (18), em si, forte índice da uniformização e do anonimato impostos pela metrópole. Há, assim, um complexo imaginário, novo por completo, do qual decorrem exigências e maneiras para o relacionamento de cada um com espaço, tempo, outras pessoas, sentimentos, ambições, trabalho e objetos, todos regidos por lógica ou códigos igualmente novos, com que o metropolitano deve tratar no cotidiano. A

crônica identifica essa transformação, proclama a racionalidade necessária à acomodação do ser no espaço da modernidade, busca interpretar seus entraves e, a partir destes, idealiza a sociedade que se poderia e se buscava construir.

Por essa razão, uma rápida prospecção dos temas que alimentaram a crônica nos periódicos brasileiros, ao longo de sua trajetória, resulta em diagnóstico que os associará aos que são em tempos posteriores abarcados pela historiografia e pelos assuntos que mais forte apelo exercem aos estudiosos de humanidades em geral. Um exame da forma como foram tratados na crônica mostrará, porém, face bastante diversa. Nela, eles aparecem rápidos, simples e leves. Essa diferença se dá por vários motivos: o meio para o qual foram escritas, o diário; o receptor, um consumidor de notícias; e a relação com duas questões ligadas ao tempo, o de confecção, determinado pela imediatez do jornal, e o da leitura, interessada sempre em relatos fenomênicos, vinculados a apenas 24 horas.

No período em que a crônica surge, importantes questões em debate na Europa começam a ser consideradas também no Brasil, quando seu relacionamento com outras nações começava a não se dar mais apenas como fornecedor de matéria-prima para sustentar a metrópole, Portugal, e sim como novo mercado e entreposto comercial no processo de expansão capitalista. A esse tempo, enquanto no Brasil surgem os primeiros lampejos industriais e ainda se consolida a imprensa na corte carioca após a independência política, em 1822, na Europa vive-se o *moderno* completo, que, conforme Marshall Berman, em *All that Is Solid Melts into Air* (1988), passa por uma atmosfera de “agitação e turbulência”, de “atordimento psíquico e embriaguez”, pela expansão de “possibilidades de experiências e de destruição das fronteiras morais e dos

compromissos pessoais”, bem como de “autoexpansão e autotranstorno”, de “fantasmas na rua e na alma” (18).

Berman pontua que, no século XIX, comparado ao anterior, será primordialmente na “paisagem” urbana, por inteiro outra, “altamente desenvolvida”, “dinâmica”, que se presencia de fato a “experiência moderna”. O ambiente é o que mais surpreende os olhos de então, como pode-se hoje imaginar pelas suas novidades de motores a vapor, fábricas automatizadas, estradas de ferro, novos e vastos distritos industriais. São, em suma, as cidades que não param de crescer e salpicam-se daquilo que interessa especificamente ao presente estudo, os meios de comunicação, notadamente o jornal diário, além do telégrafo e, depois, o telefone (1988 18-19). Será também a era dos grupos multinacionais de capital, da consolidação de um mercado mundial e de movimentos de massa em luta contra a opressão gerada por esse mesmo processo de modernização (19). Conforme o autor, há dois modos de modernismo nas ruas, definidos pela comparação entre os de Paris e de Petersburgo. Um surge nas “sociedades avançadas” (231-2), decorrente da presença de “uma burguesia dinâmica e de um Estado ativo”, como os franceses, e que torna o indivíduo capaz de se organizar e lutar por seus direitos nessa nova sociedade (229). O outro é o que “emerge do atraso e subdesenvolvimento”, exemplificado pela Rússia, que leva à “construção de sonhos e fantasias da modernidade” (232).

No Brasil, a modernidade é a do atraso e subdesenvolvimento, apesar de nesse período ocorrer o surgimento dos primeiros e tímidos empreendimentos industriais, com uma mudança do foco da produção de subsistência para outra, voltada ao incipiente comércio, visto que já se anunciava a formação de um mercado consumidor. Segundo

Costa e Mello, foi exatamente aí que as primeiras dezenas de fábricas se constituíram no território nacional, para atender à demanda interna, marcadamente urbana. Registram os autores que “entre 1830 e 1860 despontaram no Brasil cerca de 70 fábricas” (1999 200). Curioso observar que enquanto se foca o núcleo de desenvolvimento do capitalismo, em especial a Europa, como o faz Berman, fala-se de transformação de paisagem, mas, de outro, quando a atenção está voltada para a periferia do processo, no caso, a América Latina, ainda se contam alterações pontuais. Também são modestos os produtos que começavam a ser produzidos por meios mecanizados: “Artigos variados, como chapéus, cerveja, sabão, tecidos de algodão, que até então vinham do exterior” (Costa e Melo: 1999, 200). No entanto, já se torna possível apontar, segundo os autores, uma modesta mudança no horizonte urbano do Rio de Janeiro: “As novas fábricas se diferenciavam bastante das antigas oficinas artesanais do período colonial. Utilizavam motores hidráulicos ou a vapor e tinham trabalho organizado por mestres e contramestres europeus” (200).

A descrição dos historiadores evidencia momento de certa transformação social, pois por ela se sente que o Brasil começava a engatinhar em sua própria revolução industrial; claro, com as características de periferia da ordem liberal. A tecnologia, apesar de não mencionada, é claramente importada da Inglaterra, a qualificação da mão de obra é também europeia; o mercado a se atingir é o de um espaço urbano pequeno e ainda em estruturação; todas as organizações fabris são embrionárias. O contexto que o quadro denota, porém, é o de um momento de reorganização social, com destaque para a transformação da força de trabalho, considerando-se que o sistema escravista, a partir da

metade do século, começava a se encaminhar para seu fim, ainda que a passos lentos, e a presença do imigrante já surge no horizonte. Em suma, trata-se dos primeiros resultados do processo de mercantilização da cidade, como fica mais claro na seguinte passagem:

Surgiu também grande número de empreendimentos em outros setores: foram abertos catorze bancos, três caixas econômicas, vinte companhias de navegação, oito de estradas de ferro, três de transporte urbano, três de seguros, quatro de colonização, oito de mineração e duas de gás. (200)

Assim, além do início da atualização dos meios produtivos, em relação às regiões centrais, também organizava-se uma estrutura paralela para sustentar a renovação do meio de produção. Ressalte-se que toda essa operação sócio-econômica contribuía para que o Rio de Janeiro se transformasse em um centro administrativo, uma vez que a base da economia brasileira estruturava-se para a grande reviravolta cafeeira. Afinal, a década de 1860 é aquela em que a balança comercial brasileira começa a apresentar *superavit* em consequência de sua produção. E essa monocultura, que só faria crescer, florir, frutificar e exportar-se a partir de então, seria a garantia econômica para que o Brasil ingressasse, sempre como suporte periférico, ao sistema econômico liberal que se consolidava no mundo ocidental.

A renovação econômico-social brasileira tem início com a ida da família real portuguesa ao Novo Mundo em fuga às pressões francesas. Como se sabe, o rei D. João VI, aliado britânico, se negara a aliar-se ao bloqueio continental imposto por Napoleão à Inglaterra, o que resultou na invasão do território lusitano por suas forças. Ao mudar-se para suas posses na América, onde chegou com boa parte da corte em janeiro de 1808, a

colônia se torna a sede do império, fato singular na história da colonização europeia. A presença do rei promove o início da chamada “cruzada civilizatória”, que impulsiona não apenas a transformação em ritmo acelerado do Rio, transformando seus ares coloniais para suprir exigências de realeza, nobreza e burocratas – um grupo ao redor de 14.000 pessoas, como também reestrutura por completo sua função econômica, que passa gradualmente a comerciar diretamente com países que não Portugal, e inicia relacionamento com o mercado mundial, já delineado nos moldes capitalistas.

Segundo Carvalho França, o monarca sentiu a necessidade de “uma remodelação completa nos hábitos da população”, como forma de “realizar uma intervenção *positiva* no meio social” (1999 53). Assim, ocorreram não apenas mudanças econômicas, mas outras, relacionadas à educação e à cultura, com ações como a criação do Jardim Botânico (1809), da Biblioteca Nacional (1814), o estímulo à imprensa e o projeto da Academia de Belas Artes (que se consolida em 1826), medidas de saneamento e de sanitização das moradias e de promoção de melhora às condições de saúde da população. A cruzada continuaria no período imperial, e já no reinado de Pedro I as instituições de educação começam a receber mais atenção, com ênfase a escolas técnicas e normais para formação de mão de obra e de professoras, respectivamente (53-74).

As mudanças não haviam alterado até mais ou menos a metade do século tanto o cenário urbano quanto Berman descreve com relação às cidades europeias, mas já haviam transformado a forma de vida no Rio de Janeiro. A presença mais ativa do Estado na configuração social, aprofundada com a independência em 1822, cria certo clima de euforia pela consolidação nacional, que igualmente marcará a crônica brasileira do século

XIX, fortalecendo a convicção dos cronistas em que a classe letrada deve abraçar a causa modernizadora. A tentativa de europeização do Rio, iniciada com João VI, é o mote que sustenta o imaginário da crônica, que, assume a missão de celebrar as conquistas civilizatórias, de condenar as muitas renitências do subdesenvolvimento e de propor soluções aos impasses tanto das pessoas, que não lêem nem têm acesso à cultura e saúde, como do sistema produtivo, incapaz de se consolidar dentro das normas liberais.

Os regimes de monopólios coloniais em geral já se derruíam a meados do século XIX, em especial pela pressão inglesa, cujo objetivo era desovar a produção industrial em novos mercados. Segundo a historiadora Emília Viotti da Costa, em seu estudo “Introdução ao estudo da emancipação política do Brasil”, a essa altura, no campo econômico, os colonos brasileiros já sentiam “a incompatibilidade existente entre seus interesses e os da metrópole” (1985 73), mesmo antes da vinda do rei. Os princípios liberais de Adam Smith também já se tornavam conhecidos, tanto em Portugal como no Brasil, por esse período, difundidos por auxiliares do próprio João VI (Viotti da Costa: 1985, 74). João VI, diante do novo quadro político, econômico e social, não teve alternativas senão aprofundar a política liberal e abrir o sistema produtivo brasileiro ao mercado mundial, tutelado pela Inglaterra. O processo completou-se pouco mais de sete anos depois do desembarque real, quando, em 1815, com a elevação do Brasil a Reino Unido (e não mais colônia), seus portos estavam abertos a todas as nações, sem restrições para entradas ou partidas.

Apesar dessa abertura econômica, há que se lembrar do entrave interno para o sistema liberal que era a escravidão, cada vez mais enfraquecida desde 1850, com a

extinção formal do tráfico negreiro, é verdade, mas que vigoraria até o ano de 1888. Portanto, o Brasil seria, paradoxalmente, escravista na produção interna e liberal no comércio exterior. Tratava-se de um entrave tão arraigado nas estruturas produtivas, que mesmo movimentos independentistas anteriores a 1822, ano da independência formal do país, consideravam a instituição escravista necessária para a manutenção do sistema econômico, como relata Viotti da Costa:

A escravidão constituía o limite do liberalismo no Brasil. Invocava-se o direito de propriedade para preservá-la: “Patriotas, vossas propriedades inda as mais opugnantes ao ideal de justiça serão sagradas”, dizia o governo revolucionário de 1817, numa proclamação que visava acalmar os proprietários temerosos que a “liberal” revolução pretendesse a “emancipação indistinta dos homens de cor e escravos”. (92)

Essa era, de fato, uma barreira para a adesão integral ao sistema de mercado, e isso se nota no que dizem seus contemporâneos. Quando se deu a abolição, 1888, Machado de Assis em seus *Bons Dias!*, da *Gazeta de Notícias* (doravante, *GN*), não deixou o evento sem nota; e alguns dos pontos fortes de sua crônica são fazer broma com as efetivas mudanças que o ato proporcionaria. A 19 de maio,¹ seis dias depois da medida da princesa Isabel que efetivou a libertação, com a ironia característica, o cronista zombava do ato, dizendo que a medida estava por ele “prevista”, e que por isso alforriara seu “molecote” dias antes. “Alforriá-lo era nada; entendi que, perdido por mil, perdido por mil e quinhentos, e dei um jantar.” No entanto, entre impulsos sarcásticos e descrença nas instituições, Machado de Assis mostra ainda que a condição humana dos libertados

em pouco mudaria, a exemplo de seu ex-escravo, que “aceitou tudo”, inclusive “um peteleco que lhe dei no dia seguinte por me não escovar as botas”. O ex-cativo opta por manter-se com o seu “senhô”. Ou seja, as relações imediatas entre ex-proprietário e ex-propriedade estavam mantidas; no entanto, o relacionamento civil se transformaria por completo, afinal, o liberto passaria a ter “um ordenado pequeno, mas que há de crescer”, como lhe promete o ex-senhor. O enredo ficcional, por sua vez, serve para o cronista desenvolver acentuada crítica à maneira como o país se insere na modernidade, em que a abolição alimenta o discurso liberal do trabalho livre, porém nada altera nas reais relações sociais ou produtivas.

O mestre da prosa novecentista brasileira estava certo, tanto que a escravidão continuou a habitar com pungente incômodo a consciência nacional por décadas. Essa crônica, em especial, é usada por Chalhoub como base para uma avaliação da crítica velada de Machado a entraves sociais, que eram disfarçados pela elite brasileira. No caso, a ironia é direcionada aos proprietários de escravos, que, como diz o crítico, “estavam a reboque dos acontecimentos” diante da iminência da abolição, uma vez que haviam perdido por completo sua influência política. Como diz o ensaísta, o “texto reproduz, na transparência, a ficção senhorial de que a situação continuava sob controle e que tais liberdades eram concessões deles, senhores; que emanava da vontade senhorial inviolável e soberana” (2005 69).

Anos após a abolição, Bilac voltava ao tema com fervor para discutir problemas nacionais. Em 12 de maio de 1901, na *GN*, era sua pauta o 13º aniversário da lei Áurea. O olhar, porém, é para aqueles “que nasceram depois do 13 de maio” (de 1888) e que, por

consequente, não haviam tido vivência com o regime escravista. Ao explicar o porquê, produz um dos momentos mais belos da crônica brasileira, traçando um sucinto quadro da sociedade brasileira escravista, desconhecida por “esses meninos”:

Quando saem de casa a caminho do colégio, com os livros na maleta e uma risonha primavera nos olhos e na alma, já não encontram pelas ruas, como nós encontrávamos, o doloroso espetáculo que nos estatelava de surpresa e assombro: as levas de escravos maltrapilhos e chagados, que saíam das *casas de [*****]*, manadas de gado humano, consignadas à ferocidade dos eitos; pobres mulheres e pobres homens, que traziam no rosto uma máscara de ferro, como prevenção e castigo da intemperança; míseros anciãos cambaios e trêmulos, tendo a alvura da carapinha em contraste com a escuridão da pele, e já meio mortos de velhice e sofrimento, e ainda mourejando de sol a sol, com o cesto sujo à cabeça para o trabalho do *ganho*; molecotes nus e esqueléticos que chupavam seios sem leite; toda a vasta procissão, enfim, dos abandonados de Deus...
(Bilac 1: 414)

As cenas de martírio não eram exclusivas das cidades, como mostram as recordações das paragens do “esplendor perpétuo da Natureza”, onde “se estendiam os eitos devoradores de vidas”:

Ao rumorejo suave das ramadas, e ao festivo clamor dos pássaros, casava-se, do romper do sol ao cair da tarde, uma cantilena melancólica que dava calafrios... Era o queixume dos que retalhavam a terra; era o guaiar da raça

miserável que cantava o seu infinito desconsolo. E, no chão que o esforço dos escravos lavrava e fertilizava, corria o sangue dos mártires, pedindo misericórdia, clamando vingança, caindo sem cessar, gota a gota, dos corpos suplicados... (Bilac 1: 414-5)

Tal desabafo, por certo, não esquece que os ex-escravos continuavam a compor uma raça de infelizes no Brasil, como afirma em várias ocasiões, confirmando o que dissera Machado ainda no calor da hora da Abolição. Antes, na *GN* de 27 de maio de 1896, Bilac já notara que também surgira um novo infeliz a tomar o lugar do escravo, quando depara, numa tarde de sol, uma desvalida família que acabava de chegar da Itália, desnorteada em pleno largo do Paço. A cena é triste, de desamparo, em que o “chefe” já velho, está “acororado, com os braços descarnados pendendo entre os joelhos”. A mulher, “velha também” e “atrelada à mesma canga” do marido, é igualmente vítima “daquela vida longa de miséria e suor mal pago” (Bilac 1: 199). Seus muitos filhos refletem a progressiva decadência da família ao longo dos anos. O mais velho, “de bícepes de ferro, que espirra saúde pelas faces vermelhas”, bem como a “*ragazza* de ancas fortes e olhos profundos”, tiveram sorte diferente da de um irmãozinho mais novo, ao colo da mãe, “que lhe tortura a mama ressequida” (200).

Ao final, porém, suaviza tão pungente descrição, ao apontar o resultado que a transferência ao Brasil proporcionará aos “pequeninos”, que, “quase nus, abraçam-se, colam uma à outra as carinhas sujas, e rolam, rindo no chão”, para, em seguida, ficarem “olhando o céu todo azul”, numa declaração de fé no Brasil futuro. Trata-se do momento de chegada de imigrantes europeus ao Brasil mais intensa, iniciada nos anos 1870,

trazidos para suprir a falta de mão de obra causada pelo declínio da escravidão. Associado à razão econômica também pairava o projeto nacional de branqueamento racial. O cronista, em verdade, foca aqui a assimilação dos imigrantes e a sua influência na construção da identidade nacional tanto pela observação do jovem forte para o trabalho como pela previsão de que os menores crescerão livres da nostalgia do degredo, incapazes mesmo de compreender “a mágoa terrível de quem agoniza numa terra que não é a sua”, quando “virem os dous velhos à porta da morte” (200).

Se à primeira vista o que se sente é o olhar terno do cronista tanto aos escravos como aos imigrantes recém chegados, no fundo sua avaliação é de fato fragmento de um substrato ideológico que domina as discussões sobre nacionalidade no Brasil, em especial na segunda metade do XIX. Trata-se inicialmente de reflexo dos relatos de viajantes estrangeiros – em especial Arthur de Gobineau, autor de *Ensaio Sobre a Desigualdade da Raça Humana*, de 1855, em que aponta males da mestiçagem para a civilização –, dos quais decorria um quase consenso sobre “a inviabilidade de uma nação composta por raças mistas” (Schwarcz, *Espectáculo* 36); bem como, mais tarde, do “darwinismo social” (ou “teoria das raças”), a partir do qual se entendia que “as raças constituiriam fenômenos finais, resultados imutáveis”, o que levava a “compreender a mestiçagem como sinônimo de degeneração não só racial como social” (58). Assim, pela voz da classe letrada ouve-se o eco de tal “determinismo racial” nesse período, como nas crônicas de Bilac citadas acima, que apenas retratam as dores dos escravos e a comoção que elas causavam aos olhos da elite pensante, mas com euforia prevê êxito na incorporação social dos descendentes dos imigrantes, brancos – isso, a despeito do envolvente refinamento

narrativo, plasmado por certa sensibilidade humanista. De modo geral, Lilia Schwarcz assim resume o que se observa na avaliação combinada dessas crônicas de Bilac:

Falar da adoção das teorias raciais no Brasil implica pensar sobre um modelo que incorporou o que serviu e esqueceu o que não se ajustava. No Brasil, evolucionismo combina com darwinismo social, como se fosse possível falar em “evolução humana”, porém diferenciando as raças; negar a civilização aos negros e mestiços, sem citar os efeitos da miscigenação já avançada. Expulsar “a parte gangrenada” e garantir que o futuro da nação era “branco e ocidental”. (1993 242)

De algum modo, essa questão se vincula à estruturação da nova ordem econômica. Assim, além da escravidão, e sua substituição pelo braço imigrante como na produção, a que se refere Bilac, porém, ainda outros entraves havia na condição do liberalismo no Brasil, que claramente a colocam na condição periférica em relação ao movimento mundial, como também pontua Viotti da Costa:

A pequena expressão da burguesia, cujo único grupo importante era constituído de comerciantes portugueses, a preponderância dos grupos agrários, interessados na permanência do trabalho escravo, a disponibilidade revolucionária do clero, imprimiram um cunho todo especial aos movimentos liberais e nacionalistas no Brasil. (1985 93)

Ainda assim, as transformações no campo econômico ocorridas no período, dominado pelo Segundo Império brasileiro (1840-1889), foram decisivas, não apenas para a ampliação do volume de produção, como também para a drástica alteração no seu

modo de execução, que deu o pontapé inicial no processo industrial propriamente dito. Dados compilados pelo historiador Noya Pinto, ao longo de seu artigo “Balanço das transformações econômicas no século XIX” (1985 126-145), mostram essa evolução da produção: o café saltou de 3.178 sacas, em 1821, para 51.631 em 1891; o chocolate, de 103 toneladas em 1840, para 13.131 em 1900; a borracha vegetal, de 31 toneladas em 1822, para 27.650 em 1900; entre outros números. Da mesma forma, a rede ferroviária foi expandida de 475 quilômetros, em 1864, para 9.583 em 1889. Vale também o registro da evolução populacional do país, que vai de 4 milhões, em 1810, para mais de 17 milhões em 1900. Associado a esses números, importa outro, apontado por Werneck Sodré, em *Introdução à Revolução Brasileira*, de que os produtos associados à atividade industrial, indicados como “máquinas e acessórios”, eram o 25º na lista de produtos importados pelo Brasil, entre 1839 e 1844, mas avança para 11º entre 1870 e 1875, e para sexto entre 1904 e 1906, o que, nas palavras do historiador, “assinala sem dúvida alguma o esboço do aparelhamento industrial brasileiro” (1958 87).

Da mesma forma que a vida sócio-econômica, a espiritual não se encontrava no estágio que havia proporcionado avançada compreensão da modernidade, considerada a situação cultural, artística e intelectual, como na Europa, cada vez mais consolidada como exemplo a ser mirado. Entretanto, alguns elementos para isso começavam a se delinear, e impulsionados pelas relações mais intensas com os países de lá, que permitiam por outro lado medir o descompasso para com aqueles.

PRESENÇA DO JORNAL

Conforme dados do Censo brasileiro de 1890, ou seja, depois de todas essas transformações econômico-produtivas, o número de analfabetos no Brasil, consideradas as pessoas a partir de cinco anos de idade, era de 82,6% (Ferraro 2002), enquanto na França alcançava 90% nesse mesmo ano e na Inglaterra superava esse índice em 1893, conforme Renato Ortiz (sem data, 63). Ou seja, já em 1900, os leitores do país – indicador social que interessa a este trabalho – girava ao redor de apenas 3,4 milhões. Ainda assim, vale notar que a segunda metade do século XIX foi o período que marcou o surgimento do que se pode chamar de público leitor. Nesse quadro, o mercado editorial brasileiro no período não tinha a menor autonomia de produção, e se via obrigado a imprimir seus livros no exterior, em especial Portugal, França e Alemanha, prática que se estendeu até os primeiros anos do século seguinte, conforme Werneck Sodré, em sua *História da Imprensa no Brasil* (1977 278). Essa era também a condição de outros países da América Latina, pois como diz Julio Ramos, em *Desencuentros de la Modernidade en América Latina*, o mercado editorial não se estabelece na região até o começo do século XX (2003 116).

Daí decorre não apenas o fato de o jornal ser o meio que permite o mais efetivo acesso da classe leitora a textos, mas também o local onde os intelectuais encontrarão espaço para a publicação de suas ideias e o desenvolvimento de seus debates, seja no Brasil, com Alencar e Machado, a partir da década de 1850, como nos seus vizinhos da América de língua espanhola, em que, conforme Ramos, José Martí é certamente o caso

mais representativo (2003 122), em especial por suas crônicas produzidas em Nova York.

No Brasil, em particular, e na América Latina, em geral, esse quadro coloca o periódico noticioso no proscênio do mundo das letras. Isto é, sua presença é realmente fundamental quando se pensa em tal contexto de diminutos leitores, e ainda estes desabitados do ato da leitura como parte da formação pessoal e de sua cidadania. Igualmente, o jornal diário, em si consequência do novo momento econômico social e ao mesmo tempo responsável pela sua publicidade, torna-se importante veículo literário, em especial por aquela quase ausência do mercado editorial de que se falou acima.

Ao mesmo tempo, deve-se manter em vista que o jornal é um elemento orgânico do processo de formação do mercado em geral, decisivo para o modelo de Estado trilhado pelo Brasil em especial a partir de 1808, com a chegada da família real. E a participação mais ativa nessa transformação estrutural viria exatamente do cidadão leitor de jornal. Dessa forma, a imprensa foi determinante para a estruturação do mercado cultural. Processo não exclusivo do Brasil, mas uma tendência do mundo ocidental, registrada também na América Hispânica, onde, como observa Ramos, a imprensa serviu para articular os mercados, tanto locais como internacionais e, por isso mesmo, permanece com “um arquivo da vida cotidiana daquelas sociedades” (2003 129). Conforme Werneck Sodré, os jornais e a formação da cidade de grandes dimensões fazem parte de maneira orgânica e articulada do processo de mercantilização da sociedade como um todo. Segundo esse pesquisador,

O desenvolvimento das bases de produção em massa, de que a imprensa participou amplamente, acompanhou o surto demográfico da população

ocidental e sua concentração urbana; paralelamente, a produção ascensional provocou a abertura de novos mercados, a necessidade de conquistá-los conferiu importância à propaganda, e o anúncio apareceu como traço ostensivo das ligações entre a imprensa e as demais formas de produção de mercadorias. (1977 3)

Outra vez, o paralelo com os vizinhos hispano-americanos é mostra algo semelhante. Como observa Rotker, em *La Invención de la Crónica* (1992), o “caráter comercial” do periodismo, naquele período, era exatamente atuar como um “facilitador do comércio”, e não apenas por disponibilizar espaço aos anúncios, mas também por dedicar grande parte de seu conteúdo editorial às atividades mercantis e de exportação e importação (87). No Brasil, de fato, ainda hoje são muitos os diários que mantêm o nome criado àquele tempo pelo vínculo com esse fim, como é exemplar o caso do *Jornal do Comércio*, publicado no Rio, em São Paulo e em Recife. Da mesma maneira, é de se supor que na segunda metade do século XIX o jornalismo aderisse fortemente aos valores científicos, buscando aproximar-se deles mesmo no estilo textual. Werneck Sodré registra que por esse conjunto de fatores a evolução dos jornais foi tão vigorosa no período:

O anúncio evoluíra também. Nos jornais antigos, proclamavam as virtudes de barbeiros que aplicavam bichas, escravos à venda ou fugidos, gêneros alimentícios, navios que chegavam ou que partiam, remédios milagrosos. Na segunda metade do século XIX, eram já elaborados; para os fins do século, contam com a qualidade literária emprestadas por alguns escritores. Bilac receberia cem mil réis por uma quadrinha proclamando a

qualidade de determinada marca de fósforo. (1977 322)

Tal progressão voltada ao fim utilitário de servir ao comércio vem a ser parte da mudança estrutural da sociedade. Nesse período, em que o sistema capitalista ainda andava de gatinhas na América Latina, com produção em massa ainda muito limitada e elevados índices de importação, somente por ele era possível promover acumulação de capital, como registra o pesquisador; situação que ainda perduraria na região por décadas, como se observa no trecho a seguir, a respeito do Brasil:

Fora da área agrícola e pecuária, em que assenta, predominantemente, a produção do país, com as relações pré-capitalistas que a presidem, só o comércio permite acumular recursos. É essa, como se sabe, a forma primitiva do capital, historicamente superada nas áreas desenvolvidas do mundo; mas ainda é corrente e importante no Brasil do alvorecer do século XX; à base do desenvolvimento desse capital comercial é que cresceu a vida urbana brasileira; à base desse capital comercial é que as empresas jornalísticas viveram a sua fase inicial. Assim, as forças que dominavam a imprensa do tempo eram o Estado e o capital comercial. (1977 318)

O diário encontra, então, no espaço urbano dinamizado pelas novas dimensões da economia, por concentrar tantos e diversos fragmentos da ordem social num mesmo ambiente, condições necessárias para crescer e circular, e se transforma na representação mais evidente do que é percebido como modernidade. A cidade em crescimento, porém, não é apenas o mais forte índice da modernidade, mas também um novo conceito em si. Sua nova lógica não apenas representa a fragmentação do ambiente moderno, mas

também é determinante da vida de cada pessoa. A inconsistência e a volubilidade física da cidade, para que ela se alinhasse à realidade econômica pós Revolução Industrial, dissolveram também os códigos tradicionais de representação, pelos quais as condições de convivência social e produtivas eram conhecidas e faziam parte do imaginário do indivíduo. Em paralelo, inaugura-se um novo sistema de eles, a exemplo da própria cidade, todos voláteis, pois a renovação passa então a ocorrer de modo ininterrupto e a uma velocidade jamais vista, alterando a percepção de tempo e espaço, inaugurando uma nova relação do indivíduo com eles. Tal dinâmica, estruturada pela fragmentação, tanto espacial como temporal, tanto física como espiritual, pela qual todas as coisas se ajustam ao novo tempo, terá sua representação estabelecida de modo mais racional nos diários, em que o discurso noticioso busca produzir certa unidade, associando temas díspares, relacionando-os num único espaço: a página impressa. Dessa forma, baseado na ideia de que é capaz de apreender e organizar os sentidos abstratos da cidade, o jornal se torna o objeto discursivo mais sintonizado com a nova ordem econômica e social.

Será portanto nele que o leitor encontrará a ilusão da unidade espacial e da continuidade temporal dissolvida pelo ritmo estabelecido pela produção em série. Por essa sua essência organizacional, cujo horizonte é o de dar conta de todos os fragmentos do tecido urbano, o jornal produz no conjunto de suas matérias a imagem de um discurso aparentemente unitário, uma imagem ilusória, oposta à sua realidade – articulada paradoxalmente pela amplidão de temas e situações desconectados.

Em seu próprio corpo material e em sua aparência física, exatamente por se referir de modo editorialmente organizado a toda disparidade cidadina, o jornal representará a

confluência de toda a tensão social estabelecida pela nova ordem liberal burguesa, caracterizada a partir da segunda metade do século XIX. Será ele o local no qual poderão encontrar-se as aspirações pessoais e necessidades institucionais, ligadas à indústria, ao comércio e ao governo, vindo a ser, portanto, um simulacro da noção – ou ilusão – de unidade perdida. Com isso, o jornal se apresenta, de algum modo, como o mosaico da nova ordem, ainda um tanto desconhecida das pessoas, em que cada um de seus retalhos está articulado aos outros de modo paratático, proporcionando ao seu leitor assim uma noção do completo pela justaposição e pela mescla.

Por isso, como consequência do jornal, o espaço em que figura, a crônica não raro idealiza o cenário moderno por excelência, pois ela vem a ser um discurso integrante de tal ordem urbana, tentando desvendá-la como elemento que permita a organização da vida coletiva, de modo racional e mesmo científico. Há casos, porém, em que certa melancolia se manifesta em mal-estar por um passado mais calmo e bucólico, em que ainda podia se ter a ideia das coisas completas, que se perdeu com a nova ordem social, como se verá no caso brasileiro em detalhes. Nesse sentido, conforme Ramos, para Martí, as cidades figuravam em suas crônicas como a representação do “desastre” e da “catástrofe” (2003 156).

As constantes transformações do tecido urbano são a pauta do jornal e da crônica por excelência. Assim, a cidade aparece nela como a representação mais completa da fragmentação e da não conservação dos valores e dos códigos sociais que haviam imperado no imaginário coletivo até pouco antes. É a cidade modernizada e mercantilizada surgida a partir de meados do século XIX, cuja essência assenta-se na

transformação em si e na dissolução da estabilidade. Os cronistas buscavam, então, compreender o gérmen da mais forte consequência do processo de modernização: a metrópole, um ambiente marcado pela violência de seu fluxo inexorável de transformações. Ao buscar dar conta de seus movimentos, o gênero nasce consciente de sua impotência de dominá-la e retê-la em seu corpo de palavras e ideias.

Assim, se o processo de modernização atuava como uma máquina de desintegração dos códigos urbanos, dos costumes e da forma estabelecida de relação entre as pessoas, com metamorfoses incessantes, a cidade encontrava no jornal seu suporte mais adequado de representação, em parte pela sua efemeridade e automática renovação discursiva. Era o local em que poderiam vir representadas as novas tensões sociais experienciadas pelo sujeito cidadão, da maneira mais imediata, pois a exemplo do próprio ambiente, ele se autorrenovava simbolicamente a cada nova edição. O jornal, portanto, congrega em suas páginas a multiplicidade e a desconexão características da modernidade. Por isso mesmo, Ramos diz que é ajustado ler o jornal como a própria representação da maneira como se organizam as cidades, “com suas vias centrais, burocráticas ou comerciais, com suas pequenas praças e parques: lugares de ócio e reencontro” (2003 163). Angel Rama, em *La Ciudad Letrada*, observa que na cidade há um “labirinto das ruas” que apenas a “aventura pessoal” pode penetrar, e “um labirinto de signos” que apenas a “inteligência racional” pode decifrar (1984 38).

O consciente entendimento do jornal como elemento fundamental para a compreensão da cidade dentro do processo de estruturação capitalista que reformula a vida nesse ambiente não é decorrente apenas de uma perspectiva histórica, como se

comentou a propósito de Werneck Sodré, Ramos e Rama, mas era sentida já a seu tempo, tendo sido registrado pelos cronistas. No Brasil, Machado de Assis, por exemplo, desde que começou a atuar como cronista, discutiu o jornal. Sua dinâmica diária que desponta como claro componente da nova sociedade de massas e sua relação com a literatura, são temas a ocupar o ainda novato das letras em uma de suas colunas hebdomadárias do *Correio Mercantil* (doravante, *CM*). Publicada em partes, a 10 e 11 de janeiro de 1859, “O jornal e o livro”, faz longa discussão da “imprensa-jornal” no cotidiano de então, a influência dela sobre o livro e mesmo a maneira de as pessoas pensarem. Com um apanhado histórico, o autor faz curiosa ilação sobre o desdobramento do registro humano, desde os primórdios à catedral, que ele toma como síntese do conhecimento humano acumulado nos séculos, superada somente pelo surgimento do livro. Nos Oitocentos, seu questionamento é se este seria suplantado pelo jornal:

A humanidade perdia a arquitetura, mas ganhava a imprensa; perdia o edifício, mas ganhava o livro. O livro era um progresso; preenchia as condições do pensamento humano? Decerto; mas faltava ainda alguma coisa; não era ainda a tribuna comum, aberta à família universal, aparecendo sempre com o sol e sendo como ele o centro de um sistema planetário. A forma que correspondia a estas necessidades, a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico da publicidade, é propriedade do espírito moderno: é o jornal. (*Obra*)

Torna-se o jornal, para o autor, “literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das idéias e o fogo das

convicções”. Vale observar a parcialidade elitista da visão do cronista, pois o índice de analfabetismo no Brasil décadas mais tarde, em 1872, ano do primeiro censo no país, era superior a 82%, consideradas as pessoas acima de cinco anos. No entanto, para Machado de Assis, é por meio da imprensa-jornal que a milenar atividade de criação literária encontra meios para se ajustar à complexidade da sua época:

O jornal apareceu, trazendo em si o gérmen de uma revolução. Essa revolução não é só literária, é também social, é econômica, porque é um movimento da humanidade abalando todas as suas eminências, a reação do espírito humano sobre as fórmulas existentes do mundo literário, do mundo econômico e do mundo social. (*Obra*)

O ponto de contato entre jornal, “esta grandiosa epopeia da vida íntima dos povos, sempre palpitante de ideias”, e leitores, ainda que em números ínfimos, é fator decisivo para a popularização da crônica. Em meio a esse processo, Machado se pergunta: “O jornal matará o livro? O livro absorverá o jornal?”. A dúvida se justifica pela admirável presença social do novo meio, que se desenvolvia no Rio de Janeiro de maneira sensível. A veneração à imprensa é tão intensa que por ela transparece um entusiasmado imaturo com algo que se apresentava como marco da trajetória da civilização, que parece colocá-lo no promontório de um momento de transformações: “O jornal, *literatura quotidiana* (...), é reprodução diária do espírito do povo, o espelho comum de todos os fatos e de todos os talentos, onde se reflete, não a ideia de um homem, mas a ideia popular, esta fração da ideia humana” (*Obra*).

Ao apontar por que se trata de um objeto próprio do “século do dinheiro e da

indústria”, observa que é “o jornal, invenção moderna, mas não da época que passa”, mas que deve “ao nosso século o seu desenvolvimento; daí a sua influência”. Por essa identidade com seu receptor, com quem divide a interseção entre tempo contemporâneo e espaço urbano, passa a influir na produção das letras, pois começava a aproximar o texto do leitor, que não tinha acesso ao outrora revolucionário livro, motivo pelo qual Machado o resume de modo emblemático: “Uma forma de literatura que se apresenta aos talentos como uma tribuna universal, é o nivelamento das classes sociais, é a democracia prática pela inteligência. Ora, isto não é evidentemente um progresso?” (*Obra*).

O autor tenta até questionar o “desenvolvimento da imprensa-jornal”, mas é incapaz de partir a uma avaliação mais crítica tamanho é seu entusiasmo com aquele objeto que se lhe parece “uma aurora dessa época de ouro”, e busca orientar o leitor para que não veja em sua ideia “uma idolatria pelo jornal”. Na verdade, o que o move, como diz, é a “a possibilidade do aniquilamento do livro diante do jornal”, visto que este “é uma expressão, é um sintoma de democracia; e a democracia é o povo, é a humanidade”. Entendido assim, como representação popular e agente em prol do fim das “fronteiras sociais”, poderá proporcionar à humanidade “o derradeiro passo, para entrar o pórtico da felicidade, essa terra de promessa”.

Ingenuidade que o tempo permite identificar à parte, para Machado, aqui visto como representante do imaginário dos letrados de seus dias, o jornal diário estava associado à “Revolução Francesa, o estrondo maior dos tempos europeus”, ou seja, era um produto do seu “século, em cujas veias ferve o licor da esperança”. A declaração amaina um pouco a euforia com “a confiança, o futuro e o progresso”, impulsionada por

“esta alavanca que Arquimedes pedia para abalar o mundo”, ao atribuir tal abordagem a um traço característico da época. No entanto, é muito forte a relação entre o jornal e a sociedade, em que aquele não apenas retrata esta, como passa também a defini-la na medida em que se torna também um dos componentes de seu cotidiano.

“A reforma pelo jornal”, crônica na qual volta ao tema em *O Espelho* de 23 de outubro de 1859, Machado de Assis mantém o entusiasmo e observa que a palavra “falada na tribuna é prodigiosa, é criadora, mas é o monólogo; escrita no livro, é ainda criadora, é ainda prodigiosa, mas é ainda o monólogo; esculpida no jornal, é prodigiosa e criadora, mas não é o monólogo, é a discussão” (*Obra*). Nesses comentários, fica patente o quanto o jornal havia dominado o imaginário do carioca alfabetizado do século XIX, pelo seu potencial de abrangência social e pela sua ligação com a cidade em si e, em especial, pela influência que exercia sobre o indivíduo, conduzindo-o a se posicionar em relação à nova ordem que se lhe apresentava. O apelo que exerce é tamanho que mesmo um escritor marcado pelo tom crítico e pelo ceticismo acaba envolvido por ele, reproduzindo o discurso positivista que o inclui entre os fatores imprescindíveis para a vida moderna.

O cronista claramente usa o termo “povo” como o conjunto de todas as pessoas da comunidade a que se refere, os brasileiros, especificamente, ou a própria Humanidade, filosoficamente; bem como “popular” como a expressão mais autêntica da nação. Entretanto, há que se observar o contexto que os relativiza. Conforme Ortiz, em *Românticos e Folcloristas* (sem data), regularmente “fala-se de grupos populares, subalternos, no sentido classista do termo”, ou ainda numa acepção mais ampla, de

“popular enquanto sinônimo de povo”, o que seria o caminho para “a associação íntima entre cultura popular e questão nacional” (5). É o que se verifica, portanto, nessas crônicas de Machado de Assis sobre o surgimento dos diários, afinal paira a pergunta sobre quem os lia, em especial num ambiente marcado pelo analfabetismo de que se falou. Em suma, como observa Walnice Nogueira Galvão, no ensaio “Insidiosa presença”, “tradicionalmente, o intelectual faz parte da classe dominante, organiza e elabora para ela a visão de mundo dela, e tem nela o consumidor potencial de sua produção” (1976 40). E este é um exemplo em que, Machado, letrado, falava apenas de seus iguais e para eles.

Em outros países da América Latina são vários os exemplos do questionamento da posição ocupada pelo periódico e suas consequências sobre a literatura em fins do século XIX, muitas vezes com teor muito mais acre que o de Machado, porém. O mexicano Justo Sierra proclama que o jornal é o “matador do livro”, que “converte a poesia na análise química da urina de um poeta” (citado por Ramos; 2003 136); Gutiérrez Nájera, ressalta as más qualidades redatoriais do jornal, baseado na grande novidade de então, que sustentava sua agilidade, o telégrafo. Para Nájera, o telégrafo promovia a degenerescência do texto literário, uma vez que, além de difundir às pressas fatos ainda não confirmados, não tinha “gramática”, “literatura” ou sequer “ortografia” (Ramos 136; Rotker 95).

É curioso observar que tal debate se dava no próprio jornal, ora com irritação, ora com encanto por ele. Afinal, o fato é que os periódicos preenchiam aquela lacuna do mercado de livros de que se falou, convertendo-se em tribuna intelectual. Em tal

contexto, os diários abrirão espaço para a ficção, tendência que já existia na Europa, é bem verdade, mas, lá, como consequência de uma produção literária estabelecida, enquanto na América Latina o fenômeno se tornará estímulo para sua produção e o mais importante meio de sua difusão. O primeiro passo nessa trilha foi ainda a importação do que já havia disponível na Europa. Marlyse Meyer relata que jovens jornalistas brasileiros que moravam em Paris, em correspondências, informavam em 1836 a novidade do *feuilleton*, ou folhetim, do qual deriva a crônica. A coluna era, via de regra, publicada no *rez-de-chaussée*, ou rés do chão, o rodapé da página do jornal, e despida de alguns compromissos jornalísticos, com linguagem mais solta, cujo alvo era se tornar um “chamariz aos leitores afugentados pela modorra cinza a que obrigava a forte censura napoleônica” (1992 96). Essa seção, em que se fala de *variétés*, ou seja, teatro, literatura, passeios, receitas culinárias, piadas e outras amenidades, se popularizou para abrir também o espaço para o surgimento do romance de folhetim, publicado em capítulos. Pela sua gênese no corpo do jornal, como lembra Meyer, o crítico francês Charles Augustin Sainte Beuve classificou o novo gênero como “literatura industrial”. Definição válida também para a crônica.

O provável primeiro folhetim traduzido e publicado no Brasil pelo *JC* do Rio de Janeiro, em 1838, foi *Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, pai. Seguirão outros títulos famosos, como *Os Mistérios de Paris*, *O Conde de Monte Cristo* e *Os Miseráveis*. O “espaço mágico e tão rentável”, como observa Meyer, desperta o entusiasmo do leitor e “acaba sendo, no Brasil também, a viga mestra do jornal” (1992 105), e impulsiona a produção local. Ainda que na década de 1830 a coluna seja conhecida nos jornais da corte

brasileira, 1852 terá o marco de *Memórias de um Sargento de Milícias*, que Manuel Antônio de Almeida começa a publicar no *Correio Mercantil*, que buscava linha editorial menos sisuda que a do já consolidado *Jornal do Comércio*. Como se sabe, o romance de Manuel, cujo fatiamento em capítulos durou mais de um ano, teve papel decisivo para a ascensão do romance no Brasil.

Entre os jornais que incorporam a prática de modo cada vez mais orgânico, segundo Werneck Sodré, e se tornaram, assim, refúgio aos homens das letras no Brasil, estão *Jornal do Comércio*, *Correio da Manhã*, *Gazeta de Notícias*, *O País*, *A Notícia*, *Jornal do Brasil*, *A Imprensa*, *Tribuna*, *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), *Diário Mercantil*, *Novidades*, *Correio Paulistano*, *A Gazeta* (São Paulo), *Correio do Povo* (Porto Alegre), *Diário de Pernambuco* (Recife). A tendência promove a oportunidade para que surja uma extensa lista de letrados, que figuram em seções assinadas, que incluem as crônicas e folhetins, sempre conforme Werneck Sodré, entre eles João Luso, Constâncio Alves, Urbano Duarte, Escragnole Dória, Araripe Júnior, José Veríssimo, Olavo Bilac, Pedro Rabelo, Guimarães Passos, Figueiredo Pimentel, Carlos de Laet, Júlia Lopes de Almeida, Carmen Dolores, Gilberto Amado, Oscar Lopes, Artur Azevedo, Oliveira Viana, Eduardo Salomonde, Abner Mourão, Paulo Barreto, Medeiros e Albuquerque, Vieira Fazenda, Severiano Resende, Afonso Celso, Batista Júnior, Sousa Bandeira, Afonso Lopes de Almeida, José do Patrocínio (1977 335-336). Nos países vizinhos de fala espanhola, pela presença do escritor no jornal, segundo Ramos, ocorre uma reorganização no campo intelectual em que se dá “uma redistribuição dos poderes de diferentes discursos sobre o tecido da comunicação social”; o crítico registra que “*La*

Nación se convertia, ainda que desigualmente, no lugar da ‘vanguarda’ literária da época” (2003 138).

O escritor se torna operário dentro da nova cidade, onde o jornal é um de seus elementos essenciais. Entre suas tarefas no cenário econômico produtivo estava a de escrever crônicas, uma das mais importantes seções do veículo, como se viu. Foi dessa forma que o jornal, com seu impacto histórico, surgiu também como responsável por inovar, ou mesmo estabelecer, as relações do escritor, tanto com o texto artístico como com a própria sociedade, ao encaminhá-lo à profissionalização. Apesar de toda euforia com o novo cenário para as letras que o momento havia criado, Machado de Assis, na mencionada crônica “O jornal e o livro”, enaltece com salpicos de sarcasmo, imagem do cronista como o trabalhador que executa a dolorosa faina imposta pelo diário:

O jornal, abalando o globo, fazendo uma revolução na ordem social, tem ainda a vantagem de dar uma posição ao homem de letras; porque ele diz ao talento: “Trabalha! vive pela ideia e cumpre a lei da criação!” Seria melhor a existência parasita dos tempos passados, em que a consciência sangrava quando o talento comprava uma refeição por um soneto? (*Obra*)

Com perspectiva histórica, longe do instante em que suava Machado, Werneck Sodré constata que a profissionalização do escritor se consumou de fato sobre o papel ordinário dos periódicos:

Os homens de letras buscavam encontrar no jornal o que não encontravam no livro: notoriedade, em primeiro lugar; um pouco de dinheiro, se possível. O *Jornal do Comércio* pagava as colaborações entre 30 e 60 mil

réis; o *Correio da Manhã*, a 50. Bilac e Medeiros e Albuquerque, em 1907, tinham ordenados mensais, pelas crônicas que faziam para a *Gazeta de Notícias* e *O País*, respectivamente; em 1906, Adolfo Araújo oferecia 400 mil réis por mês a Alphonsus Guimarães para ser redator de *A Gazeta*, em São Paulo. No inquérito literário organizado por Paulo Barreto, e depois reunido no volume *O Momento Literário*, uma das perguntas era esta: “O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?” A maioria respondeu que bom, naturalmente. (1977, 334)

A presença do escritor como profissional do jornal merece nota especial com relação à crônica de Bilac. Afinal, conforme diz o pesquisador Antonio Dimas, o príncipe da poesia brasileira do século XIX “não hesitou em aderir ao jornalismo de forma flagrante depois de consagrado como poeta” (“Abertura”: 17). Essa sua postura não interessa apenas como nota biográfica, que o aproxima de outros escritores por alguns aspectos, mas igualmente porque influi na sua forma de discutir a sua crônica. Na virada do século XIX para o XX, a crônica, certamente por ter já reunido inúmeras figuras das letras do país, parece já ter definido sua identidade no Brasil, tendo acompanhado temas relevantes, tanto do Império como da República, proclamada em 1889, ajustando-se à rotina cotidiana do leitor e tornado-se agradável a seu gosto, pela curta extensão. Quando celebra o vigésimo aniversário da *GN*, nesse mesmo órgão, edição de 2 de agosto de 1903, Bilac reforça a importância do veículo como o grande agente de popularização da crônica, construído com a presença de nomes ilustres, fato que havia despertado interesse dos escritores de sua geração para a prática do jornalismo-literário:

[...] como eu lhes silabava os nomes com ciúme e admiração! Eram Eça de Queirós, Machado de Assis, Ramalho Ortigão... Quando as minhas mãos abriam a *Gazeta*, e os meus olhos liam o nome de alguns desses mestres, assinando um soneto, uma crônica, uma novela, parecia-me estar vendo um ídolo, numa ara de ouro puro, incensado pela admiração e pelo aplauso de um milhão de homens. (Bilac 1: 577)

E o poeta-cronista continua a confissão do antigo encanto pelos escritores célebres: “Não era o dinheiro que queríamos: queríamos a consagração, queríamos fama, queríamos ver nosso nome ao lado daqueles nomes célebres” (577). A vaidade em escrever para a massa é tanta que se sobrepõe inclusive a sua tão séria preocupação com o respeito profissional à figura do escritor; mas essa será também batalha travada desde cedo pelo autor, de algum modo ligada ao escasso número de leitores. Ainda de se notar é o curioso diálogo de Bilac com outros escritores que se dedicavam à atividade. Evidentemente, é na prática impossível apontar o momento em que a inter-relação de um cronista com outro, como essa, se estabelece, para marcar um ponto da consolidação do gênero, mas o crítico John Gledson (Machado de Assis: 1990, 38; nota), observa ocorrência anterior, de Machado de Assis, quando inaugura a série *Bons Dias!*, na *GN*, em 5 de abril de 1888, quando diz não ser capaz de medir seu texto:

Talvez o que aí fica, saia muito curtinho depois de impresso. Como eu não tenho hábito de periódicos, não posso calcular entre a letra de mão e a letra de forma. Se aqui estivesse o meu amigo Fulano (não ponho o nome, para que cada um tome para si esta lembrança delicada), diria logo que ele

só pode calcular com letras de câmbio – trocadilho que fede como o Diabo. (1990, 38)

De fato, o autor ironicamente lança mão de um “calembur”, contra os quais Alencar lutara consciente e declaradamente, na recusa ao trocadilho; bem como se refere a letras de câmbio, à moda do autor romântico, que demonstrou interesse constante em seus folhetins pelas “sociedades em comanditas” que nasciam no Brasil. No entanto, a distância temporal, significativa para gênero tão efêmero, parece inviabilizar tal consideração de Gledson, afinal um leitor não se lembraria tão facilmente, não de *Ao Correr da Pena*, em si, mas de seus comentários feitos há mais de três décadas. A passagem parece mais uma reflexão conceitual de Machado sobre tema aliás ausente em Alencar, que é a extensão da crônica. A declaração de incapacidade de calcular no jornal o tamanho de seu manuscrito – justamente ele, jornalista a vida toda, que iniciara a carreira como tipógrafo na adolescência – é mais uma dose de bom humor para revelar que o texto curto é resultado de uma decisão voluntária, e não pelo acaso do desconhecimento de algo que lhe é tão familiar.

O LEITOR E AS LETRAS

De volta a Bilac, porém, no *Correio Paulistano*, de 14 de dezembro de 1907, comenta que havia “jornais demais no Rio de Janeiro” (Bilac 2: 112). Décadas após aquele comentário sobre a gênese do jornal a que já se referiu, feito por Machado em 1859, o que se observa é que já há espaço para um entendimento mais pé no chão, a relativizar a

real força das “folhas diárias”, que juntas somavam menos de 120.000 exemplares, numa cidade com 800.000 habitantes. O problema, segundo Bilac, é ainda o “analfabetismo dos adultos” – corroborado pela chegada de imigrantes não instruídos – “um problema terrível, que só o tempo há de resolver”. Assim, constata ele sobre sua época algo que já é familiar: “não nos faltam jornalistas: faltam-nos leitores” (Bilac 2: 113). Anos antes, em uma das quatro edições de *A Bruxa* de janeiro de 1897, observa que na população brasileira de “quatorze milhões, não há talvez duzentos mil homens que tenham lido Alencar”, motivo pelo qual “a classe dos homens das letras vegeta desconhecida e pobre”, afinal, se “nesta pátria ignorante” a literatura a eles “deu alguma glória, não lhes deu vintém” (Bilac 2: 47). As consequências profissionais são graves para a categoria, observe-se que rebaixada pelo cronista a proletária, pontuadas de modo recorrente em suas crônicas, a exemplo daquela publicada no *Correio Paulistano* de 6 de abril de 1908, cujo trecho se lê a seguir:

O Rio, São Paulo, todas as cidades principais do Brasil possuem sociedades de assistência e beneficência para cada classe de trabalhadores. Não há estivador, nem sapateiro, nem pedreiro, nem alfaiate, nem operário de qualquer especialidade, que não tenham, em caso de moléstia passageira, ou invalidez irremediável, a sua caixa de pensões, o seu hospital, o seu amparo de mutualidade. Só não tem isso o rabiscador de notícias e de artigos. É este o proletário mais infeliz, mais privado de socorro na moléstia e na velhice. (Bilac 2: 149)

Ao comentar o trabalho do poeta Luís Murat, em *O Álbum* de julho de 1893,

esbraveja: “ninguém nos paga, nem ninguém nos lê”. A crítica ao processo de modernização, passa, então, pela ausência de uma classe letrada. Assim, prevê que as futuras gerações de escritores hão de agradecer os cronistas da sua, que escrevem a “um povo de analfabetos”, por “este sacrifício nobre, este trabalho ingrato de estar fazendo o desbravamento do caminho entre as assuadas de imbecis” (Bilac 2: 17). Na mesma publicação, em janeiro de 1895, em comentário à profícua obra de Aluísio Azevedo, diz em tom de denúncia: “Se me perguntardes agora o que tem ele lucrado com todo esse esforço, com essa vida terrível, que quebra os nervos, espatifa o estômago, fulmina a alma e o corpo, – não vos direi nada. Há coisas em que nem é bom tocar.” Ao concluir a reflexão, motivada por “profunda indignação”, confessa que o que o disturba é ver “que o Brasil esquece aqueles que mais têm trabalhado para a sua glória” (Bilac 2: 22). Incorrem na opinião tanto questões éticas como práticas. Como observa Dimas, baseado em outros exemplos, com esse foco sobre a profissionalização, Bilac “não descuida dos aspectos práticos da sobrevivência e não hesita em denunciar situações contratuais constrangedoras e até mesmo abusivas” a que os escritores tinham de se submeter, e por isso, em suas crônicas “insurge-se contra a voracidade dos editores, passando de relance pela defesa dos interesses culturais do país, pela desproteção profissional e pela má qualidade das traduções veiculadas por jornais” (*Ensaio*: 54).

Porém, ao abrigar tantos escritores, o jornal teve no Brasil o importante papel de criar as condições para que se fechassem os três vértices do triângulo do “sistema literário”, que, conforme enunciado por Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira*, propicia a estruturação de uma literatura e o seu estabelecimento em uma

sociedade. A literatura se torna um “aspecto orgânico da civilização”, conforme o ensaísta, quando alguns de seus elementos fundamentais atuam de modo estruturado, e a produção do texto artístico baseia-se em um ambiente que inclua

A existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. (1981, 1: 23)

Como diz o crítico na mesma argumentação, apenas produzida nesse sistema – com emissor, receptor e meio –, a literatura se torna “fenômeno de civilização” e adquire “continuidade” entre as gerações. Ainda que muito do material literário oferecido pelos jornais continuasse a ser de origem europeia, francesa na maioria, como registra Werneck Sodré, “os autores brasileiros figuravam bastante nos folhetins, em que foram publicados alguns dos melhores romances da época”, entre os quais, para citar apenas alguns dos ainda mais lembrados hoje, *A Moreninha* e *O Moço Loiro*, de Joaquim Manuel de Macedo; *Inocência*, de Taunay; *A Mão e a Luva*, *Iaiá Garcia* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; *O Ateneu*, de Raul Pompeia; além do já mencionado *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (1977 280).

Ainda, não apenas a literatura era tarefa dos homens das letras dedicadas a jornais. Neles figuravam trabalhos de mais variada natureza, e com densidade diversa daquela das notícias, assinados por nomes como os de Franklin Távora (*Lendas e Tradições Populares*, em 1878, e *Sacrifício*, um ano depois), Pompeia (*Alma Morta*, em

1888); além de vários dedicarem-se às tarefas de redação jornalística, como Domingos Olímpio, Coelho Neto, Rui Barbosa e Aluísio Azevedo (que também ilustrava); de colaboração, como Adolfo Caminha, Júlio Ribeiro, Alphonsus Guimarães e Afonso Arinos (Sodré, *Imprensa* 283-4), para limitar o rol de intelectuais a apenas aqueles que têm destaque tanto na história do jornalismo como na da Literatura Brasileira.

Werneck Sodré refere-se especificamente ao último quartel do século XIX e aos primeiros anos do XX, e inclui o jornal entre os principais elementos de transformação dos moldes em que as letras foram produzidas e recebidas no Brasil, em especial durante os movimentos romântico e realista-naturalista. No entanto, a força dos diários no cotidiano das cidades envolvia questões ainda maiores, como explicita o trecho a seguir, em referência já ao princípio do século XX:

O que fizera desaparecer a boemia, entretanto, não fora a obra de Pereira Passos,² mas a generalização de relações capitalistas com as quais ela era incompatível; é essa mesma causa que começa a exigir alterações na imprensa. (339)

Nessa fase, a literatura produzida para periódicos, incluídos em especial o romance-folhetim e a crônica, passará a sofrer influência do desenvolvimento técnico mais acelerado da imprensa, como se debaterá mais a fundo adiante, bem como da expansão das possibilidades de publicações receptivas aos escritores. São as revistas que surgem para desempenhar um papel decisivo, como pontua Werneck Sodré:

As revistas ilustradas, aparecendo na fase em que imprensa e literatura se confundiam e como que separando, ou esboçando a separação entre as

duas atividades, submeteram-se, inicialmente, ao domínio da alienação cultural então vigente, buscando emancipar-se depois, ao se tornarem principalmente mundanas, e até femininas umas, e principalmente críticas outras. Salvou-as, sem a menor dúvida, a arte da caricatura, que teve, nessa época, grandes nomes a praticá-la e a dar-lhe um sentido, um conteúdo, uma qualidade de execução, uma forma, insuperáveis. (346)

No começo do século XX, essa tendência se aprofundará, e acentuarão suas forças de influência sobre a literatura. Há uma onda de revistas literárias no período, entre as quais *O Pirralho* (de 1911 a 1917, dirigida por Oswald e Dolor de Brito), onde surgiu o Juó Bananere; *A Cigarra*, surgida em 1913, mundana além de literária, e a *Revista do Brasil*, em 1916, exclusivamente literária. Segundo Werneck Sodré, “do ponto de vista da técnica, as revistas assinalam o início da fase da fotografia, libertada a ilustração das limitações da litografia e da xilogravura” (1977 343-4).

O quadro, já esboçado, de inexistência de opção de divulgação, imposta pelo débil mercado editorial, que fez da imprensa a mais importante colocação profissional do escritor no mercado de trabalho, tornando-o sujeito às exigências da empresa, como qualquer outro operário no espectro produtivo do sistema capitalista, foi um dos fatores responsáveis pela caracterização mesmo estilística da própria literatura. E a crônica será gênero marcado por essa mescla em sua essência. No ensaio “O escritor e o público” (1973), Antonio Candido pontua aspectos que se aplicam à crônica. Associado ao exame que se busca desenvolver no presente estudo, o raciocínio do crítico é decisivo para a compreensão da relevância do gênero, em especial no Brasil do século XIX, exatamente

pelas condições sociais da literatura, de baixa produção das letras para um público reduzido. Diz o ensaísta que

[...] o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores e auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público. (74)

A crônica, já a partir da década de 1850, se encaixa como um dos mais importantes alvos dessas considerações. Somente após mais de três séculos, a partir da descoberta, é que se pode pensar na produção sistemática da literatura no Brasil, mas ainda assim, como informa Candido, ela estava diretamente vinculada ao poder e à igreja, sendo, portanto uma “literatura militante”, que “chegou ao grande público como sermão, artigo, panfleto, ode cívica” (1973 79). Segundo o mesmo artigo, foi dessa forma que “o grande público aprendeu a esperar dos intelectuais palavras de ordem ou incentivo, com referência aos problemas da jovem nação que surgia” (79). Em tal situação, fica clara a relação da Literatura Brasileira com o Estado e a Igreja, nesse longo período de sua esgarçada ocorrência. Assim, como diz, “verifica-se, pois, que o escritor e o público definiram-se aqui [*no Brasil*] em torno de duas características decisivas para a configuração geral da literatura: retórica e nativismo, fundidos no movimento romântico

depois de um desenvolvimento anterior” (81). Tal tendência ressoa na crônica, também em período posterior, quando a literatura de algum modo já se liberta parcialmente da dependência estatal e da relação religiosa, e passa a vincular-se com mais força ao sistema liberal. Esse movimento será impulsionado com força pela crônica. Daí descende por alguns aspectos sua relativa simplicidade textual. Ainda sobre esse tempo, pode-se, porém, constatar que, com o registro de poucas exceções, a maioria dos escritores, em prosa ou verso, “*fala* de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas” (81).

O traço militante de que fala Candido tornou-se, assim, por um viés ou outro, marca da Literatura Brasileira, mesmo quando seu público expandia de maneira mais efetiva. Entre os marcos do desenvolvimento econômico-produtivo, da sistematização política e da estruturação do Estado, ocorridos durante o Segundo Reinado (1840-1889), está, portanto, o surgimento de inúmeros jornais e revistas, os quais, conforme Candido, pelo limitado público mencionado antes, “habitaram os autores a escrever para um público de mulheres, ou para os serões onde se lia em voz alta” (1973 85), fator que teria influenciado poucas literaturas com tanto vigor quanto a brasileira. Tal particularidade literária está marcada de forma tão significativa na atuação de Alencar, Machado e Bilac para os jornais e revistas, como atestarão exemplos citados no capítulo 2, que muitas vezes a própria crônica é claramente feminilizada, como forma de aproximação a uma de suas parcelas de leitores. Somente mais de duas décadas após a virada do século XX é que tais amarras começam a afrouxar, com novas alterações sociais e econômicas importantes, marcadas principalmente por fatores como “a ampliação relativa dos

públicos, o desenvolvimento da indústria editorial, o aumento das possibilidades de remuneração específica” ao escritor (87). No entanto, essa característica ainda será debatida e questionada abertamente pelos autores do Modernismo, na década de 1920, como se verá em exemplos de Alcântara Machado.

Segundo Nogueira Galvão, é marcante no Brasil a relação entre escritores e o Estado, mais um descompasso com a modernidade. O fenômeno estaria ligado mais uma vez ao reduzido número de leitores, insuficiente para a formação de um mercado autônomo do setor, e a conseqüente impossibilidade de o intelectual estabelecer-se financeiramente dentro do sistema liberal com a comercialização de sua produção. “Entra então em cena, como mediador entre o produtor e o público consumidor virtual, o Estado, que se encarrega de dispensar o intelectual de qualquer papel na produção, sustentando-o por meio de empregos burocráticos, doações, prêmios, prebendas, etc” (1976 40-41). Dois exemplos no Brasil do XIX são representativos para o argumento: Alencar, deputado provincial pelo seu Estado Natal, o Ceará, por vários mandatos e ministro da Justiça do Segundo Império (1868-70); e Machado de Assis, que ocupou cargo burocrático de 1875 até a morte, em 1908, servindo tanto à Monarquia como à República.

Essa relação, que, apesar de garantir a sobrevivência do produtor de textos em uma sociedade iletrada, determina as dimensões literárias, não é exclusiva do Brasil. De algum modo, o processo de dependência literária do sistema governamental se assemelha ao ocorrido em quase toda a América Latina. Conforme Rama, ainda que ostentassem certa independência em relação ao controle do poder, como forma de retribuição aos “postos públicos” recebidos pelos letrados, os periódicos foram essencialmente políticos

ao menos desde o período romântico (1984 73). Essa condição relaciona-se à organização da estrutura do Estado, que, segundo Candido, seria ligada ao objetivo de tais nações de imprimir um fluxo de “ocidentalização rápida” (1973 86), ou seja, movida pelo ímpeto de saltar etapas na integração ao sistema liberal internacional, seja nas relações produtivas e comerciais, seja na produção do conhecimento científico e intelectual.

Nesse cenário de diminutos leitores e poucas leituras disponíveis, de que se falou, e considerada a presença do jornal, também no Brasil a crônica assume algumas funções no universo intelectual que, na Europa, eram cumpridas pelo romance, como diz Ramos em relação à América Hispânica (2003 122), como a de representação do processo de reestruturação da cidade, situada dentro do novo sistema econômico e produtivo, vinculado ao mercado internacional e pautado pela industrialização; e o leitor que ela objetiva é exatamente o habitante desse moderno espaço de convivência social, que já se encontrava bastante estruturado em outros países. Daí, surge uma de suas vertentes fecundas, que é o espelhamento nesses centros, como busca de conhecer o que move a sociedade dos novos tempos, baseada nos novos códigos de relacionamento pessoal, institucional, comercial e cultural. Por isso, a crônica torna-se o espaço para a discussão de, conforme lista de Ramos, racionalidade, ilustração, cultura, temas que demarcavam a diferença entre a “civilização” e a “barbárie”, notórios então no processo de discussão intelectual da *polis* (125), classificação também válida ao caso brasileiro.

Tal ocorrência era de se supor, pois a crônica é gerada exatamente nesse momento em que se consolida a percepção coletiva da industrialização, o Estado se organiza e assume mais força de controle da sociedade e do processo de produção e também se

fortalece a adesão às leis do livre mercado. Isso vale tanto ao Brasil como à América Hispânica. Portanto, a crônica em si é também um produto decorrente da modernidade tecnológica que, em fins do século XIX no Brasil, passou a permitir o crescimento da imprensa, associada ao processo de mercantilização do país de que se tem falado, e torna-se um componente da cidade como entidade ideológica.

OLHAR DE FORA

Até o momento, o presente estudo buscou traçar o racunho de um complexo momento cultural e sócio-econômico, impulsionado por forças de fora do continente latino-americano; bem como tratar como foi sua assimilação pela intelectualidade brasileira. A observação a um olhar externo desse processo mostra, de algum modo, coincidências entre as visões local e estrangeira, esta, porém, vazia do sonho de modernidade. A mudança do regime monárquico para o republicano, em 1889, atraiu a atenção dos olhos estrangeiros para a transformação política do país. Caso importante é o do jornalista francês Max Leclerc, que, no conjunto de suas correspondências enviadas para o *Journal des Débats*, entre 1889 e 1890, e publicadas mais tarde no Brasil sob o título *Cartas do Brasil* (1942), entre tantos tópicos, deteve-se também na avaliação do estágio do sistema de comunicação social do país. Segundo o prefácio de Sérgio Milliet, seu tradutor ao português, o objetivo da presença do correspondente era investigar ao interesse europeu novos mercados para o “capitalismo crescente”, onde poderia ocorrer o “lançamento de futuras empresas exigentes de capitais” (7). Com tal meta, Leclerc traça um painel das

condições sociais e políticas do país. Ainda que muitas vezes esfuracada por seu desconhecimento de fatos históricos, sua avaliação contribui para o entendimento de facetas brasileiras. São inúmeros os temas por ele tratados, do centro do poder ao papel social da mulher, da condições da higiene na Capital Federal ao diagnóstico feito pelo governo republicano da economia legada pela Monarquia, da condição do imigrante à fraca educação. Em traços rápidos, assim resume o percurso do país durante o reinado de Pedro II (1840-1889):

[...] o Brasil realizou progressos lentos mas sérios; poderia e deveria mesmo ter andado mais depressa, porém o caminho percorrido ainda assim é considerável. D. Pedro II criou hospitais, estabelecimentos de ensino, estradas, canais, portos; o país, imenso, cobriu-se de uma rede de fios telegráficos; as estradas de ferro, de combinação com a navegação fluvial, decuplicaram as forças produtivas do país. O Brasil progrediu, calmamente, sem sacudidelas; talvez fosse melhor que tivesse feito, à custa de uma crise de crescimento e de alguns sobressaltos, sua educação política e social; estaria mais adiantado hoje e seu povo melhor temperado para a luta. (138-139)

Ele parece também identificar no Segundo Reinado a origem de costumes e práticas que se estenderiam até o século XX, como a que aponta com relação ao estudo das elites. Diz ele que a “educação é tão defeituosa no Brasil que muitos chefes de famílias ricas mandam seus filhos se educarem na Europa” (160), por exemplo. Entretanto, interessa especificamente ao presente estudo carta em que o repórter comenta

a condição física e espiritual dos jornais. O autor destaca sua importância nas correspondências, ao afirmar que “a imprensa de um país, o papel que ela desempenha, a influência que ela exerce e os meios que emprega são elementares para julgar uma nação”; e, por sua visada, ela é “um reflexo fiel do estado social nascido do governo paterno e anárquico de D. Pedro II” (161). Ainda assim, Leclerc já aponta a presença do profundo objetivo comercial no setor:

[...] por um lado alguns grandes jornais muito prósperos, providos de uma organização material poderosa e aperfeiçoada, vivendo principalmente de publicidade, organizados em suma, e antes de tudo, como uma empresa comercial e visando mais penetrar em todos os meios e estender o círculo de seus leitores para aumentar o valor de sua publicidade do que empregar sua influência na orientação da opinião pública. Tais jornais ostentam uma certa independência, um certo ceticismo zombeteiro, à maneira do nosso *Figaro*, ou se mostram imparciais até a impassibilidade. (161-162)

Ao mesmo tempo, comenta a existência de jornais partidários, que apenas fazem divulgação dos ideais políticos:

Em torno deles, a multidão multicolor de jornais de partidos que, longe de ser bons negócios, vivem de subvenções desses partidos, de um grupo ou de um político e só são lidos se o homem que os apoia está em evidência ou é temível. (162)

No entanto, interessa a este estudo os primeiros, entre os quais o observador francês destaca o *Jornal do Comércio* e a *Gazeta de Notícias*, ambos cariocas, nos quais

apareciam escritores e crônicas, como já se viu. Nesses “jornais mais lidos”, estranhava ele a força que exerciam junto ao comércio, fim para o qual de fato eram publicados:

[...] os anúncios invadem até a primeira página: transbordam de todos os lados; o espaço deixado à redação é muito restrito e, nesse campo já diminuto, se esparramam pequeninas notícias pessoais, disque-disques e fatos insignificantes; o acontecimento importante não é em geral convenientemente destacado, porque ao jornalista como ao povo, como ao ex-Imperador, falta uma concepção mais nítida do valor relativo dos homens e das coisas; carecem eles de um critério, de um método. (162)

Sobre os dois diários mencionados, diz que há em comum o fato de que “realizam excelentes negócios” (162); entretanto os diferencia na questão editorial: enquanto o *Jornal do Comércio* “é uma espécie de *Times* sem virilidade [...]; um bom repertório de fatos, um conjunto útil de documentos”, a *Gazeta de Notícias* ostenta uma imparcialidade que “não consiste em registrar passivamente os acontecimentos”, especialmente pela qualidade intelectual de seu redator-chefe, o médico e jornalista Ferreira de Araújo (163). De modo geral, o repórter francês carimba a imprensa brasileira de desmoralizada pela presença de textos publicados “a pedidos”, que na maioria dos casos constituem de “libelos infames, de ataques anônimos contra personagens públicas ou privadas e instituições”, infelizmente textos sobre os quais “o leitor [...] deita o olhar em primeiro lugar” (164). Assim, no balanço pouco de bom sobraria dos jornais do Rio do final do século XIX: “A imprensa em conjunto não procura orientar a opinião por um caminho bom ou mau; ela não é um guia, nem compreende sua função educativa; ela abandona o

povo à sua ignorância e à sua apatia” (162).

No entanto, desse ácido sumo crítico, por mais envolvente que toda a sua avaliação seja, restam aos estudiosos do século XIX brasileiro importantes ponderações, das quais duas fazem-se aqui: o visível engajamento brasileiro com o processo de mercantilização, sensível especialmente na cidade do Rio de Janeiro, aquela que se encaminhava para ser a primeira metrópole do país; e as exceções que o próprio jornal, apesar de contaminado como diz Leclerc, apresentava à sociedade. Os dois fatores são, por alguns aspectos, vitais para a consolidação da Literatura Brasileira, em geral, e da crônica, em particular, que pode ser vista como mais uma voz nesse coro da cantilena da chegada do capitalismo aos novos mercados, mas seguirá na contracorrente da mediocridade que alarmou o repórter estrangeiro, para ser, também, um suspiro de reflexão sobre como esse processo afeta a rotina do vivente desse espaço urbano em que tais questões são mais sensíveis. Esse é, talvez, um dos furos do diagnóstico de Leclerc, evidentemente ocorrido pelo caráter panorâmico de suas cartas, pelo qual buscava avaliar a imprensa como um todo e em relação à condição social, e não cada uma de suas colunas ou particularidades.

OLHAR CRÍTICO

Na crítica literária brasileira, parece ter ocorrido fenômeno semelhante, porém com sinal trocado, pois a crônica foi via de regra considerada um elemento destacado do corpo do jornal, sendo os dois considerados praticamente de forma autônoma, com sua relação

tratada quase como detalhe circunstancial. Nos últimos tempos, entretanto, pesquisadores têm-se dedicado com mais vagar a seu estudo. Ainda assim, é curioso notar o grau de influência que a crônica exerceu sobre sua própria avaliação, levando a crítica a estabelecer um conceito do gênero haurido de sua própria matéria, considerados seus traços de forma, pauta, estilo, relações de discursos, influência social e cultural, bem como a natureza que a torna componente dos ambientes em que circula, ou seja, o jornal e a cidade. A seguir, comenta-se uma breve seleção de estudos sobre o tema, escolhidos com base no fato de que, em seu conjunto, apresentam considerável painel da sua expressão. Tais ensaios, associados, mostram a ligação do gênero com seu modelo europeu, fazem sua tipificação no espectro literário, apontam e analisam elementos de tensão artística decisivos para a sua perenidade, e buscam entender sua ambiguidade, pois ainda que um dia passe a ser vista como literária, a fugacidade do assunto e a consideração de um leitor coetâneo ao autor permanecem latentes em leitura posterior; temas, aliás, debatidos com insistência pela própria crônica em toda sua trajetória, porém com cores mais fortes nos primeiros 50 anos de sua existência.

Segundo Meyer, no ensaio “Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a crônica”, mesmo sendo mais fácil apontar o que a crônica não é, ao invés do que ela é de fato, é possível identificar um feixe de traços definidores do gênero que se construiu no “espaço vazio do folhetim, aqueles escritos não explicitamente ficcionais. Melhor dizendo, aqueles que não manifestam intenção explícita de fazer literatura”. Apesar disso, não serão incapazes de oferecer deleite ao leitor, afinal “ultrapassam o mero relato ou informe jornalístico, compondo um vivo quadro de usos, situações, comportamentos,

comentários do cotidiano, contrastante com o jeito canhestro – a falta de jeito – dos primeiros textos com veleidades literárias” (Meyer, “Voláteis” 130).

A perspectiva periodística de sua composição, porém, não se desgasta nunca. Assim, não raro os volumes que os reúnem sob rótulo literário, ainda que instalados ao lado de clássicos, herdaram a rejeição de nascença àquele “gênero menor”. Mesmo quando trazem na capa nome de autores consagrados em outros gêneros, é comum que permaneçam condenados às notas de rodapé das histórias da Literatura Brasileira. É que “não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas”, reforça Antonio Candido, no breve “A vida ao rés do chão” (1992 13), publicado originalmente em 1980, como prefácio de um volume da coleção juvenil *Para Gostar de Ler*, da editora Ática, destinada a estimular a leitura aos estudantes brasileiros de nível médio.

Para Candido, vários motivos qualificam a crônica como “menor”: assunto cotidiano, descompromisso com a seriedade, linguagem simples e familiar ao leitor. Ressalva que, no entanto, por esses motivos mesmos, pode alcançar “certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição” (13-14). Porque trata das coisas pequenas e nelas revela algo de grande, tem em relação aos ditos *gêneros superiores* a vantagem de estar “sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas”, o que “acontece porque não tem pretensões de durar” (14).

O crítico observa que “no Brasil ela tem uma boa história, e até se poderia dizer que sob vários aspectos é um gênero brasileiro, pela naturalidade com que se aclimatou

aqui [*no Brasil*] e a originalidade com que se desenvolveu” (15). O fim evidente de Candido é demarcar o valor literário do gênero com a “capacidade de traçar o perfil do mundo e dos homens” (22). No entanto, apesar de concluir dessa forma elegante e mesmo apaixonada, o ensaísta mantém que, ainda que leve ao universo literário o nosso dia a dia e que faça “amadurecer a nossa visão das coisas” (19), com despreensão, humanização, certa profundidade, humor, leveza, descompromisso, graça, simplicidade e brevidade, divertindo, atraindo e inspirando, mais bem se define como “produto *sui generis* do jornalismo literário brasileiro” (16), visto que como experiência autêntica da literatura “parece mesmo que a crônica é um gênero menor” (1992 13).

Tal entendimento considera, sem dúvida, objetivos, matéria componente, características de estilo e o meio em que se difunde a crônica. Luiz Roncari, em “A estampa da rotativa na crônica literária” (1985), considera que a “forma de circulação” deve ser considerada com mais vagar, mesmo depois de os textos terem sido reunidos em livro, pois é esse o fator responsável pela “ambiguidade” de seu fim literário, essencialmente combinado com “fins mais imediatos voltados para interlocutores definidos e atuando na formação de opinião” (9). O crítico propõe avaliação que também leve em conta os momento de sua recepção, pois muitos desses textos combinaram “a intenção literária com outros fins, moralistas, publicísticos ou mercantis, tendo de se acomodar aos *meios* e refratarem as inteções literárias através de uma primeira camada mais visível do texto” (9).

O meio em que figura a obra é claramente um dos definidores dela, a exemplo do que observa Roncari a respeito do romance-folhetim, cujos capítulos adquirem certa

autonomia e em geral se concluem com suspense, como gancho para estimular a leitura de sua sequência (10). A crônica entendida em sintonia com seu meio, seria, assim, a forma de articular “o texto literário com o contexto sócio-ideológico, passando por todas as mediações culturais necessárias” (10), que incluiria “o espaço social dentro do qual repercute *ativamente*, formando opinião, cristalizando novas visões de mundo, dialogando com formas arcaicas de gosto e comportamento, mudando assim o leitor, atuando nas imagens preconcebidas que formulam do homem e do mundo” (11).

No romance-folhetim há esforços de ruptura com as amarras do meio, em que autores buscam superar a brevidade da publicação periódica, muitas vezes já com vistas ao lançamento em livro. No entanto, conforme destaca, “a crônica faz o contrário: realiza seu verdadeiro ser na brevidade dos jornais, mas espera repousar dessa passagem agitada e curta no livro que a lembre e recorde, *como imagem de quem foi um dia*”, sem que se possa livrar por completo das “vizinhas irremediavelmente perdidas: as notícias diárias”, sendo, portanto, desde a origem, vinculada ao momento, em oposição ao romance e à épica, cuja matéria é o passado. No entanto, para que possa se diferenciar do noticiário, observa o inusitado no mais absolutamente comum e o trata de modo inesperado (1985 11).

As encruzilhadas com que a crônica se depara a cada passo, a cada nova leitura – jornal ou literatura, efêmera ou perene, rasa ou consistente, elevada ou vulgar – são seguramente o fermento de sua apreciação sempre crescente pelo leitor, como se pode depreender do ensaio “Fragmentos sobre a crônica”, no qual Davi Arrigucci Jr. (1985) procura definição válida para o gênero a partir de suas manifestações em vários tempos.

“Lembrar e escrever” é o lema que diz sintetizar sua natureza. Pelo vínculo congênito com a imprensa, é em essência “simplesmente um relato ou comentário de fatos corriqueiros do dia a dia, dos *fait divers*, fatos de atualidade que alimentam o noticiário dos jornais desde que estes se tornaram instrumentos de informação de grande tiragem” (44). Assim “a crônica sempre tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo”, podendo, a partir dessa sua função, “construir o testemunho de uma vida, o documento de toda uma época ou um meio de se inscrever a História no texto” (43).

Temática vinculada e opção por linguagem própria não seriam, porém, os únicos elementos particulares da crônica intrínsecos a essa sua relação com o meio jornal e seu tempo. Como constata Arrigucci, “a crônica é ela própria um fato moderno submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se reproduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e em seus espaços periféricos” (44). A particularidade, aparentemente simples, muito além de definir contornos estilísticos e estruturais ou oferecer alternativas estéticas, faz com que a crônica se transforme também em agente formador do próprio objeto que aborda, com a capacidade de interferir no universo de sua existência, alcançando ela a condição de fenômeno em si.

É por essa razão que, apesar de nascer fundida a fatos noticiados, “ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos” (Arrigucci 44). Tanto que, para o gênero, desde suas primeiras manifestações, uma preocupação do cronista é a de se encontrar diante da ausência de bons temas. Com vistas a explicar o caso de Rubem Braga (1913-1990), Arrigucci enfoca ponto de tensão válido

para todos os colegas de ofício daquele cronista exemplar; ou seja, o momento em que a crônica “teima em não sair, claramente por falta de assunto, gerando-se no limite a situação embaraçosa, literariamente tão moderna, do comentário ou relato diante da ausência do fato”, como também se observa, aliás, nos exemplos de seus predecessores. No caso extremo e paradoxal da ausência de notícias, a crônica avança contra suas fronteiras impostas pelo noticiário para encontrar solução dentro de seus próprios limites, “como se a linguagem do cronista se visse obrigada a desgarrar-se necessariamente da circunstância imediata, seu vínculo jornalístico mais imediato” (46).

Como característica comum ao longo das décadas nos mais diferentes autores, Arrigucci aponta a busca de linguagem informal como a mais importante, por contribuir com a sobrevivência do gênero em tempos de vacas magras. Assim, ao invés de degradar ou limitar, a falta de assuntos acaba por promover “decisiva incorporação da fala coloquial brasileira, que se ajustava perfeitamente à observação dos fatos da vida cotidiana, espaço preferido da crônica, por tudo isso cada vez mais comunicativa e próxima do leitor” (51). A cíclica crise temática, que se manifesta justamente em dias fracos editorialmente, torna-se sob certos aspectos favorável à crônica, pela oportunidade de apresentar leitura alternativa à pauta inconsistente do noticiário.

A necessidade de preencher o branco do papel em tais situações é um dos elementos responsáveis pela versatilidade do gênero, que se torna capaz de incursionar por experiências ficcionais, à moda de um conto breve, por dramas, comentários históricos, resenhas, depoimentos de memória, poemas, ou mesmo ensaios de tiro curto, porém sempre com a mencionada liberdade de estilo. Das contribuições para a

consolidação do gênero, o crítico aponta a de Machado de Assis como a mais decisiva, ao expor os desafios que enfrenta, como o do dilema de buscar “estilo solene e grave” a partir das “coisas miúdas”. Assim, suas quatro décadas como cronista pavimentam um caminho seguro da opção pelas coisas menores, afinadas pelo “tom menor” (48).

De modo geral, as discussões empreendidas pela crítica descendem da reflexão feita pela própria crônica sobre si mesma nos mais diversos momentos, como se verá nos exemplos do próximo capítulo. A partir de pontos básicos, lançados com clareza já por Alencar, nota-se que a decodificação da estrutura básica da crônica foi sistematizada pelos cronistas posteriores a ele, num processo que solidificou a presença da crônica entre os leitores das sociedades urbanas ao longo de um período que se estende de 1854 ao menos às movimentações mais inflamadas do Modernismo brasileiro (1922-1930), momento que coincide ao da produção de Alcântara Machado.

Buscou-se tratar no presente capítulo que em sua trajetória até esse período, como a crônica se estruturou para se tornar fórum aberto ao debate intelectual, voltado à compreensão do processo de modernização do Brasil. Com consciência da condição periférica e vítima dos impasses impostos pelo subdesenvolvimento à plena integração do país ao sistema liberal, o escritor se profissionaliza e alimenta o desejo e o sonho de construção de uma sociedade ideal, fazendo-se intérprete de seu tempo, ativo na tentativa de preencher as lacunas do caminho a uma “sociedade avançada”. Daí decorre um amplo debate das questões nacionais por sua classe letrada. É o que se estuda a partir do próximo capítulo.

¹ As características da crônica impõem algumas dificuldades nas citações. Quando já reunidas em livro, optou-se por indicar inicialmente, sempre que disponível, a publicação seguida da data original; e a referência regular do livro após o trecho citado.

² Prefeito responsável pela reurbanização do Rio no início do século XX.

Capítulo 2: Consciência do atraso

A análise que Bilac faz de si mesmo como “proletário”, mencionada no capítulo anterior, não se restringe ao comentário do ofício de cronista, mas se refere a todo o ambiente sócio-econômico em que a crônica brasileira de seu tempo está inserida. A tarefa principal desse operário das letras, por serem as transformações da cidade nova a base fundamental de seu produto textual, será o ato de observar as entrelinhas do ambiente antes de escrever, a exemplo de um repórter. Assim, mesmo quando basicamente ficcional, seu texto mantém relação direta com o fenômeno que move o discurso referencial do jornalismo. Daí sua propriedade descritiva, com referências diretas ao objeto que lhe serve de tema. É também de meados do século XIX, ou seja, concomitante à chamada revolução científico-tecnológica, o surgimento da reportagem como discurso referencial,¹ que o influenciará desde sua gênese. O conjunto de novidades a seu redor – novo espaço urbano, proliferação de produtos industrializados, novos códigos sociais, o surgimento da reportagem moderna, entre tantos outros – criou a ascensão da crônica também à moda de um produto de então: fragmentário, produzido em série, por profissional especializado, voltado à nova ordem econômica e social, com vistas à comercialização, descartável, como um produto da indústria cultural de massas.

As novas formas de relacionamento entre o indivíduo e o coletivo, impostos pelas necessidades mercantis que reestruturavam a urbe, são assim a força motriz da crônica em sua linha histórica. A segunda metade do século XIX, quando a crônica surgiu, e as

primeiras décadas do XX, quando ela se consolidou no Brasil, compõem um período em que na cidade – pelas suas novas dimensões espaciais e ideológicas – haviam se dissolvido as formas de representação do espaço urbano conhecidas até então, como se mencionou. Nesse quadro, o cronista se faz frequentador do lugar público e adepto das experiências comuns, para intermediar o entendimento dos movimentos incisivos e constantes de modernização sobre o indivíduo.

A presença dos cronistas nesse novo ambiente e sua atuação como um de seus intérpretes é o objeto do presente capítulo, em que se discute a postura ambivalente deles, pela qual podem nutrir entusiasmo pelo progresso e, ao mesmo tempo, manifestar decepção com suas consequências que entendem aprofundar o atraso social. Assim, oscilam entre a excitação de uma nova forma de vida coletiva, abastecida pela consolidação de um novo sistema econômico e de uma nova ordem que lhes soa como civilizada, e o impasse diante da degradação que esses elementos determinam na esfera do indivíduo. Propõe-se aqui, portanto, fazer o exame de como a crônica se constituiu, por essa necessidade de movimentar-se em uma via de mão dupla, trazendo em si o conhecimento de suas limitações, mas também a consciência de sua influência em sua trajetória, aqui focada dos anos 1850 aos de 1920, sobre o imaginário daquele que vive no Rio de Janeiro, então a urbe mais diretamente ligada à modernização do país. Para esse fim, discutem-se vários recursos – como metalinguagem, que permite a discussão das próprias deficiências do gênero, bem como o diálogo entre cronista e seu leitor – que alicerça proximidade e legitimidade tanto para apontar as bárbaras deficiências da cidade empírica, como para construir em sonhos a cidade ideal e civilizada, que já se comentou.

A tentativa de compreensão da cidade como uma nova instituição não local, mas universal, e não apenas física, mas também espiritual, ligada à nova era do ser humano, a era da modernidade plena, passa a exigir com muita intensidade a comparação com outros casos, estruturados há mais tempo, em especial os europeus (caso quase único no Brasil) e, em algumas ocasiões, também os dos Estados Unidos (mais presente na crônica hispano-americana). Mesmo com uma avaliação relativa, a crônica promove por essa comparação um de seus resultados almejados, que é a orientação do indivíduo urbano. Na América Hispânica exemplos de cronista que escrevem com esse propósito do exterior são já comuns no último quartel do século XIX, como é o caso clássico de Martí, que envia correspondências de Nova York. No Brasil tal prática será mais comum no começo do século XX. Vários o fizeram, como Joaquim Nabuco (*Minha Formação*, apesar do aspecto autobiográfico), Gilberto Freyre (*Tempo de Aprendiz*) e o próprio Alcântara Machado (*Pathé-Baby*). Em tais obras, cresce a autoridade do intelectual, com sua pesquisa de viajante que circula por centros desenvolvidos pouco conhecidos, e de lá colhe exemplos de modernidade para a comparação entre o ambiente real e o sonhado.

Ao descreverem suas visadas e experiências além das fronteiras, sempre o fazem com o objetivo de refletir sobre a terra de origem e de buscar no contraste com países em diferentes estágios de desenvolvimento social sua própria identidade. Em Alcântara, por exemplo, as crônicas escritas na Europa, em sua viagem em 1925, que, depois de aparecerem no *Jornal do Comércio*, geraram o livro *Pathé-Baby*, é um marco de tal disposição do intelectual, com vistas a se debruçar sobre a questão da nacionalidade brasileira. Esse livro, como será discutido no capítulo 6, será também importante no

estabelecimento de uma nova relação do texto com a técnica, pois, impressionado com o avanço tecnológico com que se depara na Europa, adota a máquina não apenas no plano temático, mas também mimetiza seus efeitos na composição textual.

Variada assim é que a crônica, desde meados do século XIX até as três primeiras décadas do XX, se consolida como um dos componentes da cidade moderna em renovação ininterrupta, que se destrói para se reerguer segundo novos parâmetros, dentro da nova ordem comercial, e se tornar desta, dia após dia, uma das mais fortes representações, atuando inclusive como estímulo desse processo, em especial pela particularidade de agregar em suas observações os desconexos elementos urbanos, por meio de uma lógica narrativa que procura estabelecer uma linha que lhe pesponteie certa unidade, ainda que discursiva e abstrata. No conjunto, a crônica procura tecer um fio de continuidade em uma atmosfera estruturalmente fragmentada e multifacetada. Seu discurso literário-jornalístico representará a tensa conexão entre o desejo de entrada ao mundo moderno e a consciência da situação de atraso social, exatamente pelo fato de promover essa mediação entre sonho e realidade. Nesse processo dialógico, entre produtor intelectual com olhos voltados ao futuro e leitores presos ao passado, ela se debate com as contradições de um projeto de modernização que se procura construir sem bases históricas ou condições sócio-econômicas que o sustente, ou, como sintetiza Schwarz, com “as ideias fora do lugar”, em especial pela “disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as ideias do liberalismo europeu” (1981 13).

Ainda por essa razão, mesmo considerada a face utilitária do jornal, como objeto a serviço do processo de mercantilização social, com a função de estimular e atender ao

comércio, a crônica faz um contrapeso estético dentro dele. No entanto, numa via de mão dupla, o estilo jornalístico influencia profundamente a estética literária dos escritores do tempo de sua formação, muitas vezes num processo consciente, como é o caso de Gómez Carrillo, que defende o projeto de uma “literatura aplicada”, “útil” para atender à indústria cultural de massas que se consolidava e, em consequência, conforme Ramos, melhor cumprir seu papel orientador (2003 154). No Brasil, as discussões da finalidade da crônica, bem como a de sua validade social, consistência e perenidade estética, não ocorreu de forma tão diferente, de Alencar a Bilac, passando por Machado de Assis e chegando a Alcântara Machado, que, em plenos anos 1920, propõe importar os valores do jornalismo diário ao romance e transplantar a imediatez da notícia na literatura, em sua crônica “Aristides Silva e o quarto poder” (1927). Nessa crônica, em que discute a presença do jornal, o autor questiona qual seria, em verdade, o papel da literatura nas primeiras décadas do século XX. Para ele, as letras – fossem as produzidas para o consumo diário nos jornais ou as destinadas à publicação em livros – deveriam se tornar o catalisador de atitudes vinculadas ao fluxo de modernização.

Desse nó no tecido da crônica descende certa tensão relacionada à autoridade literária e intelectual do escritor quando atua como cronista. Se ele é o artífice da língua, quando poeta ou romancista, no jornal terá de romper tal ordem para aceder a leitores menos preparados e com diferentes propósitos, afinal ela chega às mãos de um leitor de notícias, e não de literatura. E também, como se disse, ainda não habituado ao novo ambiente em que vive, nem sequer preparado para apreendê-lo. Por outro lado, não raro, ao abordar a ação de um dos fragmentos do mosaico urbano sobre um indivíduo, muitas

vezes, a crônica passa por experiências do mais puro lirismo. Há casos em que certa melancolia se manifesta em mal-estar por um passado mais calmo e bucólico que se perdeu com a nova ordem social, como se verá no caso brasileiro em mais detalhes.

Multiplicidade de funções, profusão de temas, hibridez de forma e especialização de seu produtor, são elementos que não apenas levam a crônica a questionar, em seu conjunto, conceitos literários tidos como canônicos, como também a tornam um típico produto dos novos tempos do capitalismo. Torna-se evidente, portanto, seu viés instrutivo e formador, característico também de parte da literatura do século XIX, aquele a que se refere Candido (1973), como já se mencionou. E a forma com que isso ocorre é essencialmente moderna, pois sua função se encontra na identificação dos vários papéis pessoais e da condição de cada um deles na estrutura social e sua elaboração se dá no processo da divisão do trabalho e de agudização da especialização da produção, no campo da atividade intelectual.

Por isso é que o gênero permite a seu produtor mesclar à excitação pelo progresso a consciência do atraso social. Essa é a razão pela qual a figura humana desempenha o papel maior nas impressões dos cronistas, para, a partir delas revelar a sensibilidade para temas políticos, urbanos, históricos, culturais e literários, entre outros, inclusive os mais abstratos e escorregadios, ligados a nacionalidade, comportamento e as novidades do tempo, sempre vinculados às transformações sociais que promovem ou integram. Considerados tais aspectos, é possível identificar traços performativos na crônica, conforme definição de Jonathan Culler (1999), para quem “a performativa traz para o palco um uso da linguagem anteriormente considerado marginal”, mas que é ao mesmo

tempo “um uso ativo, criador do mundo, da linguagem”. Dessa forma, a literatura deixa de ser “pseudodeclaração frívola, mas assume seu lugar entre os atos da linguagem que transformam o mundo” (97).

Bilac, por exemplo, mesmo imerso na Capital Federal, de onde se desdobravam os acontecimentos nacionais, anima suas crônicas para refletir não apenas sobre a cidade, mas o país e a própria condição humana. Por vezes, um olhar otimista parece encontrar no presente certo progresso no quadro social, no entanto o aguçado senso observador relativiza-o apesar do contraste positivo apresentado em relação ao passado. Servem para tanto, temas como o jornal, o bonde, o automóvel, melhorias urbanas ou a escravidão e a chegada de imigrantes, alguns dos quais já mencionados. Um caso de melhoras de condições na vida social, sob seu ponto de vista, havia alcançado a figura feminina no processo de transformações que seguiu a abolição e a chegada da República, ao se lembrar, em *A Bruxa* de 13 de novembro de 1896, que a mulher brasileira, antes

Vivia com as escravas, trabalhando e suando como negra e meia. Era ela que varria a casa; ela quem cuidava do galinheiro, da horta e do chiqueiro; ela quem cozinhava; ela que, com o sebo que sobrava da carne, fabricava banhas e velas; ela quem fazia cocadas e rebuçados, cujo produto, em patacos sujos de cobre azinhavrado, era cuidadosamente recolhido ao fundo dos pés de meia; – era ela, enfim, quem fazia tudo! E ao cabo de todo esse dia de labuta e cansera, deitava-se, rezava, recebia a carícia conjugal com o mesmo ar pacato com que aceitava o trabalho, e adormecia na paz do Senhor, para no dia seguinte, logo às primeiras horas,

recomeçar essa existência estafante. (Bilac 2: 41)

Observe-se que a referência é exclusiva à mulher branca, motivo pelo qual passa profundo desprezo à condição da negra, pois a convivência com ela, referida no início da passagem, vem colocada como fator de deterioração. Escorregada do cronista, a despeito da sensibilidade para com a condição do escravo, demonstrada nos exemplos anteriores aqui apresentados, mesmo com aquelas restrições apontadas, que exclui o ex-escravo da visão idealizada do país futuro. Entretanto, interessa no momento a discussão de como o cronista colhe o material para abastecer seu texto. Ele tem de atuar como um pesquisador da nova cidade, na busca de desvendá-la. Alencar, Machado de Assis, Bilac, João do Rio, Lima Barreto e Alcântara, autores examinados com mais vagar neste ensaio, desenvolvem o grosso de suas crônicas a partir dessa prática. E, dada a natureza multifacetada desse espaço, cada nova crônica se apresenta com surpreendente originalidade, ainda que a matriz temática seja a mesma.

CRONISTA, UM *FLÂNEUR*

Em um universo mutante e cheio de contradições, a crônica desempenha o papel particular de refletir sobre a dinâmica urbana, a mesma que na reportagem do jornal se pauta por discursos que buscam ser lógicos e unânimes, sem alternativas interpretativas quando encaixadas no fluxo histórico. Assim, ela será o espaço de questionamentos sobre as consequências desse processo sobre as relações pessoais, o que muitas vezes se dá pelo diálogo direto com o leitor ou pela metalinguagem. Ao se questionar, ela igualmente

reflete sobre seu suporte material e ideológico, o jornal, colocando em xeque seu ambiente de circulação, a cidade, dada a ligação orgânica entre os três elementos. Então, as ambições, os costumes e os desejos humanos encontram nela espaço para serem reestabelecidos, até os mais banais, no entanto eles também se apresentam reformulados pelas exigências do novo momento. Clássico é o caso da flanância, ou *flânerie*, que terá também a função de integrar o cronista ao ambiente de seu leitor. Entretanto, o passeio pelo espaço público, cuja origem se perde nos séculos, ganha novas feição e função.

Se até pouco tempo antes andar pela cidade era algo que conduzia o indivíduo por espaço conhecido, ao encontro de deleite já experimentado, agora ele o direciona à novidade criada pelas dimensões de crescimento constante da cidade e às novas sensações produzida pelo consumo de massas. Flanar passa a ser o contato com a cidade reformulada pelos novos meios de produção e com as novas formas de prazer criadas essencialmente pelo comércio; passa a ser uma visita aos novos valores ideológicos, segundo os quais a cidade só pode ser vista como o resultado do progresso, como se fora mesmo um produto exposto em vitrine. No presente estudo, o *flâneur* é tomado no sentido baudelaireano, ou seja, o indivíduo próprio da metrópole, que, como resume Tester, “se conduz para fora do privado para dentro do público pela sua própria busca de sentido” (1994 2), tornando-se “parte constituinte do fluxo metropolitano” (3). Ele é um ser da multidão, porém com uma relação diferente com o tempo, podendo gastá-lo a seu bel-prazer no uso de sua “capacidade de definir o sentido e a ordem das coisas” (4), com que busca suavizar, ou mesmo extirpar, a insatisfação promovida, por exemplo, pela experiência de “encontrar o mundo em vez de fazer esse mundo” (5). Comporta-se

consciente de fazer parte do público como, nas palavras de Tester, “o secreto espectador do espetáculo dos espaços e lugares da cidade” (7), para compreender aquilo que o próprio Baudelaire elenca, como visto no capítulo 1, como propriedades da modernidade, ou seja, “o transitório, o fugidio, o contingente” (1964 196).

Ao cronista, à moda do repórter, torna-se tão necessário quão aprazível circular pela cidade à cata de novidades. É caso exemplar o de José de Alencar, neste estudo visto como inaugurador da crônica no Brasil com *Ao Correr da Pena*.² Em sua perambulação pela corte do Rio de Janeiro, o cronista se aproxima do leitor, ao dividir com ele o mesmo espaço físico e, depois, sugerir-lhe atitudes, como o faz em 29 de outubro de 1854, quando o convida a “passar algumas horas no Passeio Público”, onde haverá “sombra das árvores e um ar puro e fresco”, bem como “aquelas velhas e toscas alamedas com suas grades quebradas e suas árvores mirradas e carcomidas” (2004 63). Descreve-lhe o parque com mimos arcades da lira de Tomás Antônio Gonzaga – a cidade idealizada –, a despeito de seu abandono – a real –, antes de convocá-lo à flanância, costume parisiense que o cronista temia não ser conhecido pelo leitor:

Não sabeis o que é a *flânerie*? É o passeio ao ar livre, feito lenta e vagarosamente, conversando ou cismando, contemplando a beleza natural ou a beleza da arte; variando a cada momento de aspectos e de impressões. O companheiro inseparável do homem quando *flana* é o charuto; o da senhora é o seu buquê de flores. (66)

Um dos bens desse novíssimo costume seria, conforme o romântico, a integração das pessoas entre si e delas com a cidade, em clima de informalidade. O passatempo

inclui exigências, entre elas riqueza de cenário – que a corte carioca lhe parece oferecer. Em sua descrição, desponta também, ainda tímida, certa tensão das grandes cidades, que na crônica será cada vez mais aguda a partir de então: o anonimato e os primeiros sinais de multidão, afinal, com a *flânerie*, como se observa no conselho à “boa sociedade”, esta “poderia ir passar alguns instantes numa reunião agradável, num círculo de amigos e conhecidos, sem etiquetas e cerimônias, com toda a liberdade do passeio, e ao mesmo tempo com todo o encanto de uma grande reunião” (66). Ao flunar pelos assuntos da semana, na sequência, estampa o conflito entre a cidade dos seus sonhos, imaginária e desejada, e aquela com que de fato depara. Fala então de coisas como “Cassino fechado”, “obras para a iluminação a gás do Passeio Público” e falta de limpeza pública (68).

A flanância, mesmo quando não expressa de modo direto, é constante ao cronista, pois com ela a cidade se lhe torna familiar. Como em Alencar, o mexicano Justo Sierra também defende a flanância, com certo estranhamento diante do novo hábito de divertimento e entrosamento com o espaço urbano. “Como se traduz o verbo francês *flâner*?”, pergunta-se ele. “Vagar caprichosamente com a segurança de não ser caçado pelo pensamento interior [...], com a mirada de quem vê um objeto em exibição”, responde-se (citado por Ramos, 168).

NOVIDADES TECNOLÓGICAS

É em sua flanância que o cronista se depara com a mudança e com o novo, para colocar o que vê como progresso em pauta, e com ênfase no que ele representa na relação com a

ideia de modernidade. Como já se disse, era no cenário urbano que se viam as mais evidentes marcas dele, em especial figurando com a presença de aparelhos mecanizados, para a produção industrial, bem como a presença das massas. Sem exceção, todos os cronistas o levam à sua pauta. Foi por conta de um deles que Alencar dedicou a *Ao Correr da Pena* tema único pela primeira vez. Foi a 3 de novembro de 1854, com “Máquinas de coser”. A partir da confecção mecanizada de roupa, o escritor prevê transformações sociais, registra queda de mitos, mostra a produção em série em sua época e dá um passo decisivo para desamarrar das manchetes sua *revista semanal*, desprezando a variedade de tópicos que usava até então – fato que, prevê, não seria bem recebido por literatos, poetas e comerciantes.

A novidade importada ao Rio dos Estados Unidos lhe causa um suspiro profundo, mesmo que a veja nociva ao belo, visto que vão desaparecer os “lencinhos embainhados” dos amantes, as “camisinhas de cambraia” do primeiro filho, entre outros mimos da “arte de coser”, cultuada de Hércules a reis de Portugal, passando por Cleópatra e o “grande Ministro Marquês de Pombal”. No entanto, declara o cronista, não pode voltar as costas a “este melhoramento da indústria, que pode prestar grandes benefícios” (77), mesmo quando vê pela fábrica de Mme. Besse, “situada à Rua do Rosário nº 74”, que “o espírito da indústria tem despoetizado todas as artes, e que as máquinas vão reduzindo o mais belo trabalho a um movimento monótono e regular, que destrói todas as emoções” (78).

Resta ao ofício milenar o charme das costureiras, que impulsionam as máquinas “ligeiras e cômodas” com “um pezinho o mais mimoso do mundo”, enquanto as “duas mãozinhas, não menos ligeiras, fazem passar pela agulha uma orela de seda ou de

cambráia, ao longo da qual vai-se estendendo com incrível velocidade uma linha de pontos, que acaba necessariamente por um ponto de admiração (!)” (79). Assim, mesmo em êxtase pela velocidade dos “trezentos pontos por minuto” (que em ocasiões “vai a seiscentos”) de cada uma das seis máquinas – para produzir tanto a “costura mais fina” como aquela de “fazenda mais grossa e ordinária”, modelos femininos ou masculinos, “mais rápido e mais bem acabado como mais módico no preço” –, o cronista lança um desafio: “E digam-me ainda que as máquinas despoetizam a arte!” (79). Por fim, justifica o tema único, pois para dar conta dos “três mil e seiscentos pontos por minuto, é preciso que se tenha muito pano para mangas” (81).

E como a presença de maquinismos no cotidiano que seguiram a esse deram pano para manga aos cronistas! Muitas vezes a questão é debatida de modo consciente, ainda que exposta como pilhéria, como a constatação de Machado de Assis feita em *Ao Acaso*, de 26 de setembro de 1864, quando celebra que “o futuro das estradas de ferro no Brasil está garantido”, seguida da declaração de que “o folhetim aplaude os progressos sérios, mas ri dos progressos e dos melhoramentos ridículos”, numa garantia de que será feito o registro tanto de fatos que têm importância histórica quanto dos mais banais.

Em sua última e prolongada investida em jornais, com *A Semana*, da *GN*, Machado faz experimentos com a forma que ampliarão o horizonte da crônica, que são tão marcantes no tema, ligado ao progresso, como na originalidade literária. Em 16 de outubro de 1892, o cronista confidencia ter ouvido o diálogo da parelha de burros que puxava o bonde em que seguia pelas ruas do Capital Federal. Tudo começou quando ele vê, pela primeira vez, um exemplar do recém inaugurado bonde elétrico, que vem em

sentido contrário ao seu, tracionado pelos animais. O êxtase diante daquela máquina, no entanto, fica marcado na reação de uma figura em especial:

Para não mentir, direi que o que me impressionou, antes da eletricidade, foi o gesto do cocheiro. Os olhos do homem passavam por cima da gente que ia no meu bonde, com um grande ar de superioridade. Posto não fosse feio, não eram as prendas físicas que lhe davam aquele aspecto. Sentia-se nele a convicção de que inventara, não só o bonde elétrico, mas a própria eletricidade. (1996 135)

O interesse da narrativa, então, se volta para o que está fadado a ser superado pelo progresso. É quando começa a conversa dos animais, que, julgando-se pertencerem a uma “raça essencialmente filosófica” (136), refletem sobre distorções observadas entre os humanos que parecem não apresentar qualquer progresso em tempo algum. As bestas discutem a própria opressão, enquanto cogitam da possibilidade de virem a ser alforriadas do jugo a que estão submetidas, com a chegada da eletricidade. O diálogo se faz envolto em total descrença na natureza humana, baseada em fatos corriqueiros, como o cocheiro dobrar as rédeas para castigar os animais, para burlar a proibição legal do uso de chicotes. Assim, com uma alegoria refinada, a crônica promove debate bem humorado, mas vazio de esperança, afinal, como diz o burro da direita, “a esperança é própria das espécies fracas, como o homem e o gafanhoto” (137). Com falsa sobriedade, o narrador confessa porque sua tentativa de entrar no bate-papo da dupla fracassara: “o cocheiro, dando-lhes de rijo uma lambada, bradou para mim que lhe não espantasse os animais” (138).

Ao mesmo tempo em que produz uma breve obra-prima de ficção, Machado

promove séria discussão das contradições do tempo, trazendo à baila a tensão entre progresso e opressão, enquanto recheia sua narrativa de temas então em voga. Em paralelo à uma história banal, não apenas mostra as transformações físicas por que passa o Rio de Janeiro, chanceladas pelo selo de progresso, mas também discute mesmo filosoficamente entraves entre o discurso de modernidade e as reais repercussões do que ela significa ao indivíduo, considerações ironicamente vindas pela boca de dois burros. Esse é um exemplo de refinamento responsável pela consolidação da crônica, ao se mostrar capaz de promover profunda empatia da parte de seus leitores.

Em Bilac, encontram-se referências mais agudas com relação ao progresso em si e às máquinas. O quadro social deteriorado, sempre abordado com senso crítico, ainda que com mínimos avanços, porém, não impede esse outro *flâneur*, que não se cansa de circular por entre as distorções reveladas pela urbe moderna, de se encantar com novos maquinismos que encontra na Capital Federal. Na *GN* de 19 de maio de 1890, quando declara sua estupefação com a eletricidade na cidade, lembra-se de antiga lição dos tempos do colégio, em que o professor apostava em que não estaria “longe o dia em que, vencedor de Deus e da natureza, isolado em seu laboratório, o químico, sem auxílio de mulher nenhuma, atulhará de reativos uma retorta, e arrancará de dentro dela, palpitante e viva, uma criatura tão perfeita como a que saiu das mãos do Alquimista da Bíblia” (Bilac 2: 24). A certeza de que a “eletricidade fará prodígios”, além de derrubar-lhe o queixo, apoia a piada sobre o momento de forte confiança intelectual, em que zomba com a crença positivista e a situação econômica do país:

[...] e uma bela noite, quando Deus estiver deitado, ao clarão da lâmpada

da lua, gemendo na cama a agonia de seu reumatismo e o tédio da sua imortalidade, uma comissão de mortais irá pedir-lhe que desocupe os cômodos do céu para que uma sociedade anônima estabeleça por lá uma fábrica de astros e plantações de coriscos.” (26)

Em seu “santuário da História”, como chama a crônica na *GN* de 30 de outubro de 1898 (Bilac 2: 290), as inovações tecnológicas e científicas são estímulo para sua pena, seja para apresentá-las, apreciá-las como favoráveis ou perniciosas à sociedade, ou ainda usá-las como tema de pilhéria, a exemplo dessa em que se prevê a deposição de Deus pelo capitalismo. São elas índices da nova cidade que se constrói sobre a antiga, como parte do projeto republicano de renovação do país, iniciado na última década do século XIX. Em 29 de julho de 1906, no mesmo diário, faz um balanço das transformações estruturais por que tem passado o Rio, quando estava para sediar evento pan-americano e posar, portanto, sob os holofotes da imprensa intenacional.

A nova feição urbana envolve o cronista de encanto e orgulho. “Antigamente, quando recebíamos visitas, tratávamos de encobrir com folhagens de mangueiras os buracos das ruas, e de disfarçar com bandeiras e colchas de damasco a fealdade das casas”, recorda-se, para declarar em seguida: “Agora já não precisamos de bandeiras nem de colchas” (Bilac 1: 802). É a Capital Federal que a seus olhos começa, enfim, a ganhar feição metropolitana, ao associar renovação física, nova dinâmica, gente diferente e costumes exóticos, que aos poucos haviam tomado a cidade em processo irreversível:

Nós que aqui vivemos e assistimos ao lento e gradual trabalho de transformação da cidade, não podemos sentir bem o que é essa

transformação. Mas a sedução das cerimônias da Conferência Internacional chamou da roça uma porção de gente que só conhecia o Rio antigo, – e essa gente está deslumbrada. (803)

Em seu flandar pela urbe, o automóvel proporciona o ápice das sensações e leva ao delírio um desses visitantes “da roça”, que conhecia a cidade apenas no tempo das “gôndolas”, ao ser entrevistado pelo cronista dentro de um deles. “Grande cousa é o Progresso!” (803), repete ele, encantado com o renovado cenário. Mas o cronista quer mais, a despeito de sua consciência das implicações negativas das novas máquinas:

Já não nos contentamos com os automóveis, que por mais depressa que andem, precisam fazer várias voltas, dobrar esquinas, ladear jardins, – e evitar os peões... quando não preferem passar por cima deles, reduzindo-os a papas. Já não nos contentamos com os automóveis, – e queremos balões que nos transportem pelos ares, num voo vertiginoso, devorando milhas celestes. (803)

O domínio dos ares já se tornava sensação, tanto que leva o cronista a preocupar-se: “Jesus! Isso não será talvez progresso demais! não vamos nós progredir tanto, em matéria de viação, que venhamos a ter saudade do tempo das ‘cadeirinhas’ e das ‘gôndolas’” (804). Antes do automóvel, entretanto, o bonde elétrico já havia se tornado protagonista da paisagem do Rio, como se viu no exemplo de Machado. Em ocasião de uma greve dos trabalhadores no sistema de transportes, Bilac examina como esse veículo já era essencial ao funcionamento da cidade. Nessa crônica, da *GN* de 21 de janeiro de 1900, o comentário constata que a concentração e o fluxo dinâmico das massas eram

elementos que não disfarçavam mais sua existência. Para o autor, a manifestação trabalhista deixou claro que a cidade não podia mais funcionar sem aquele “veículo-tipo das sociedades democráticas”, responsável pelo ir e vir das multidões, que, pelas dimensões da urbe, não podiam mais andar a pé. E a paralização servira para que se “sentisse a tirania que hoje exerce sobre os hábitos da nossa vida a tão caluniosa instituição do bonde”, essa “casa ambulante e hospitaleira” (Bilac 1: 333). Não se tratava apenas de uma peça da engrenagem econômica, mas também um novo espaço de convivência social, afinal

[...] é no bonde que o carioca medita sobre os casos graves da sua vida, sobre os estudos da sua profissão, sobre o proveito ou os prejuízos das especulações em que se mete, sobre os meios de arranjar dinheiro; é no bonde que o jogador da bolsa acaricia, desenvolve, aperfeiçoa os planos com que há de esfolar os papalvos; é no bonde que o estudante recorda suas lições; é no bonde que o marido azevieiro arquiteta as mentiras com que há de adormecer em casa as suspeitas da mulher ciumenta; é no bonde que se trocam os primeiros olhares e os primeiros sorrisos dos namoros, destinados a acabar na igreja... ou no júri; e todos ali dentro se conhecem, se cumprimentam, se estimam... (333)

O encanto pelas máquinas, porém, a despeito de levar o cronista a buscar a compreensão de uma nova maneira de vida, quando vista sob a perspectiva coletiva, não o impede de exercer novamente a ambivalência de seu posicionamento diante dos modernismos e, então, ver que eles são também promotores de degradação humana,

quando observados com o foco sobre o indivíduo. Em *O Estado de S. Paulo* de 15 de maio de 1898, o mesmo bonde surge como o pivô de uma cena trágica, a que o cronista confessa ter assistido:

Ontem, no Catete, um moço atravessou a rua correndo e veio agarrar-se à balastrada do bonde elétrico, em que pacificamente lia os meus jornais. O bonde caminhava com velocidade: as pernas do cavalheiro atrapalharam-se no estribo, e vi-o ficar com um pé esmigalhado pelas rodas. Houve um grito de horror: veio a polícia; e o pobre motorneiro foi preso. (Bilac 1: 255)

Pelo contexto do fato que declara ter testemunhado, em vez de se conder pelo passageiro que é amputado em consequência de voluntária imprudência, volta a atenção para a injusta prisão do condutor. Conforme Dimas, Bilac atua no seu dia a dia de cronista “juntando à defesa do direito individual a defesa simultânea do direito coletivo, sua contrapartida” (*Ensaio* 63-4). Esse olhar incluía ainda militância em temas da cidade os mais diversos, como elenca o crítico, pelos quais professava, segundo esse crítico, o fim de atitudes que considerava negativos à sociedade,

[...] como, por exemplo, a autoexibição despudorada de prostitutas [...]; a reação grosseira da plateia dos teatros [...]; a exposição pública de “roupas, e outros objetos de uso domésticos, nas portas, janelas e mais dependências das habitações que tenham face na via pública” [...]; a sanguinolência dos grupos de capoeiras [...]; a soltura de balões; o uso abusivo de espalhafatosos chapéus femininos no teatro ou o péssimo

hábito de se saltar do bonde em movimento, motivo de tantos acidentes graves [...]. (64)

Essa é a forma como se comportará, lançando um marretada no cravo e outra na ferradura, diante dos encantos e das opressões provocados pelos avanços dos tempos, que não são poucos, como relata, na *GN* em 2 de junho de 1897, ocasião em que os aborda para apresentar resumidamente sua percepção da modernidade, marcada por irônica representação de sua assimilação social: “Nestes vinte anos, o Brasil viveu um século; viveu aos saltos, aos choques, aos solavancos, vertiginosamente galopando, voando” (Bilac 2: 828).

Saltos, choques e solavancos que, uma vez mais vale lembrar, influenciam o estilo e o formato da sua crônica, como ocorre na edição de 28 de outubro de 1900, em que não ela é escrita, mas telefonada. Enviado à Argentina, para cobrir a inauguração do “primeiro trecho da grande linha da Companhia Telefônica do Brasil, Prata e Pacífico” (Bilac 1: 380), o cronista remete seu texto ao editor através do novo sistema de comunicação. Tão atraente no assunto como saborosa na forma que este inspira, a crônica se desenrola no diálogo entre os jornalistas, mas ressalta-se o contraste entre a supresa do presente e a tradição literária de que depende o escritor para compor seu texto. Assim, surgem trechos impagáveis, como quando o cronista começa a “telefonar” o seu relato:

– “Quando rompendo o seio de Anfitriete...”

– Anfitriete? Isso já é namoro. Não queremos saber se rompeste algum seio em Buenos Aires, meu caro; queremos crônica.

– Aposto que quem está no aparelho é o secretário da redação.

– Justamente. (381)

Aos encontrões com o chefe, o cronista descreve a estupefação com a “cidade magnífica, entusiástica, rica, amiga e boa” (381). Filtrada, porém, do compromisso de noticiar, constrói-se aí mais uma das profissões de fé em prosa de Bilac, em que se expõe a preocupação com as formalidades do gênero, incluídas as de tema da atualidade, estilo livre e linguagem solta e cotidiana, além da confissão ao leitor de seu próprio processo de elaboração literária. Esta última, que no presente estudo recebe especial atenção, no traço das penas de Alencar, Machado e Bilac, determinou que a crônica brasileira se estabelecesse como gênero autoconsciente e dedicado à sua contínua renovação. E deve-se manter no horizonte de sua compreensão que um de seus panos de fundo, o fascínio das novidades tecnológicas é, de modo geral, parte de um substrato ideológico do século XIX, em que, segundo Ortiz, “as ideias de progresso, evolução e ciência são dominantes, e praticamente sinônimas” (30), e pelo qual se entende que a “civilização urbana se contrapõe assim à vida bárbara e miserável do campo” (35).

Como alimento para consubstanciar tal convicção, o cronista reúne cenas e fatos urbanos como achados do faro do repórter, que traz de sua flanância para seu rodapé literário. Com essa matéria urbana, sempre recendendo a atualidade, o gênero empreende, em seu conjunto, o registro daquilo que a cidade representa em seu tempo. Nos exemplos vistos até aqui, o Rio de Janeiro, em mais de meio século de formação da crônica, tanto se retrata como cidade real, própria para estampar o noticiário, como também se constrói em imagem de cidade desejada, criada pelas semelhanças e pelos contrastes com as capitais europeias. Enquanto a empírica é esmiuçada pelo impiedoso olhar de um fiscal, a

ideológica se estrutura no sonho do artista, num processo de mão dupla.

CRÔNICA E JORNAL: TENSÃO CONTÍNUA

Essa tensão entre jornal e literatura é um dos principais elementos a definir um universo geográfico e temporal, a urbe e o presente, para a convivência entre cronista e leitor. Em contraste com a formalidade utilitária do jornal, a crônica fortalece presença junto ao público por meio da leveza de estilo e de uma negociação constante com ele. Machado de Assis, em uma das *Histórias de Quinze Dias*, saída em *Ilustração Brasileira* de 1º de novembro 1877, compara tal característica à fofoca:

Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica. (*Obra*)

Pilhéria de fora, fica a ideia de sua forma descontraída, que permite passar a informação em um quase diálogo com o leitor. Avulta também a vocação à autocrítica, de entornar a própria reputação ao chão, o que, paradoxalmente, a valoriza enquanto texto

artístico. A construção da relação entre cronista e leitor nesses moldes começa a ser construída por Alencar, que parece já definir questões de importância para o gênero ao longo de sua trajetória, como se examina a seguir.

Na sua *revista semanal*, o jovem de 25 anos traça contornos para a coluna já no título *Ao Correr da Pena*, que delata a condição de escrita apressada e sem compromissos formais. O futuro prosador do Romantismo brasileiro revela sistematicamente o desconforto que lhe causa o espaço rústico que deve preencher com veledade de refinamento artístico. A imposição de temas vários e distintos a um texto único, a falta de assuntos originais, decorrente de sua ligação com o jornal, e a inexistência de cânon, são vistas por Alencar como ingredientes de uma liberdade perigosa. Na medida em que confessa a pena que lhe impõe aquele limbo intelectual, apontando-lhe inconsistências, abre caminho ao gênero para questionar a própria utilidade, definir universo vocabular, foco temático, estilo, forma e a relação de intimidade com seu leitor.

Na estreia, a crônica de Alencar tinha nove temas, aberta por um “Conto de fada” e arrematada com uma meditação sobre “nacionalidade”, com pinceladas sobre conflitos sociais em Madri, a débil saúde financeira dos bancos locais, polícia e apupos eufóricos a um tenor em Londres. O condão ao qual se refere no início é o ofício de talhar a palavra naquele tosco espaço de jornal. A fada, substituta da musa clássica, é invocada para livrá-lo “dos embaraços de um começo” (2004 5). Aprendiz impulsionado pelo espírito de artista, desculpa-se pela qualidade de seu texto e critica o meio em que ele figura, antes de entrar no noticiário recente; e dialoga com o leitor: “Quanto ao artigo, correi os olhos, como já vos disse, deixei correr a pena; e posso assegurar-vos que, ainda assim, nem uns

nem a outra correrão tão rapidamente como os ministros espanhóis diante das pedradas e do motim revolucionário de Madri” (8). Nascia o humor da crônica.

A pauta mostra a capacidade da crônica de abarcar a fragmentação do tempo. Em quatro meses, para se ter apenas uma ideia, o cronista havia tratado, entre tantos outros temas, de transporte de escravos, paisagens cariocas, o Passeio Público, a *flânerie*, o Jockey Club, costumes das ruas, iluminação a gás, passeio noturno, o asseio da cidade, epidemias e moléstias, o cólera, o gênero gramatical do cólera, a gramática, lojas, bancos, sociedades em comanditas, o progresso, a máquina de coser, trens, Paris, Mauá, Petrópolis, o Vale do Paraíba, atos da força policial, Colombo, o dia 12 de outubro, a Guerra do Oriente, mitos, Hércules, Proteu, Ísis, Cleópatra, o passado e o presente, as leis, o Código Penal, religião, provérbios, o dia de finados, as estações, chuva, sol, lua, eclipse de uma estrela, o raiar de belas jovens, bailes, amor, moedeiros falsos, cães, os dias da pátria, nacionalidade, a Independência, o Império, D. Pedro I, o Imperador S. M. D. Pedro II, o Hospício D. Pedro II, a Pinacoteca, o Instituto Histórico, gêneros alimentícios, a véspera de natal, a Missa do Galo, o dia do Ano Bom, música, espetáculos, cantores líricos, Charton, teatro, João Caetano, outros atores, literatura, *Arte Poética*, Homero, Horácio, Lord Byron, jornalismo, o *Correio Mercantil*, o *Jornal do Comércio*, papel, pena, tinteiro, o ato de escrever e, como já mencionado, a própria crônica *Ao Correr da Pena*.

A variedade atende ao desejo de dar conta de um ambiente estilhaçado, em que até mesmo os jornais são vistos como suspeitos na sua interpretação, pois “embaçam os leitores, logo pela manhã, e em jejum” (34). Em 24 de setembro de 1854, condena seu

lado passageiro, e orienta os leitores: “podeis fazer cartucho de vossos jornais, podeis vender os vossos enormes infólios para papel de embrulho, podeis dar aos vossos pequerruchos as memórias que elaborastes para que eles se divirtam a fazer chapéu armado!” (29). Curiosamente, em lugar de euforia pela publicidade que o jornal lhe oferecia, Alencar já revela restrições apresentadas ao escritor que dedicava a ele seu trabalho, em um lamento pelo fato de o artista ter de atuar profissionalmente. A 24 de setembro de 1854, trava batalha com a “cópia de notícias” com que tem de lidar, “à moda do sapateiro remendão” (25). Sapateiro remendão, ou profissional sem muita habilidade, que deseja mandar ao inferno o “inventor de tão desastrada ideia” (25), isto é, a crônica, que impõe ao artista desprezar a inspiração literária em favor do utilitarismo do jornal:

Obrigam um homem a percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às misérias e às chagas da sociedade; e isto com a mesma graça e a mesma *nonchalance* com que uma senhora volta as páginas douradas do seu álbum, com toda a finura e delicadeza com que uma mocinha loureira dá sota e basto a três dúzias de adoradores! Fazerem do escritor uma espécie de colibri a esvoaçar em zigue-zague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho! (25-26)

Esse trecho sintetiza uma filosofia da composição da crônica. Na reflexão está uma proposta para temas, com destaque aos de natureza social; leveza de estilo, feminilizado, a exemplo da alusão machadiana à fofoca; capacidade de descontração; e objetivo de agradar a todos, como uma moça que desse a todos jogadores a carta mais

alta do baralho. Exigências do gênero que apenas se realizam “à custa de magia e encanto”, com que faz a pena lembrar-se “dos tempos em que voava”. O limite da reflexão é a tensão entre o texto literário e a função utilitária do jornal:

É preciso acabar de uma vez com semelhante confusão, e estabelecer a ordem nestas coisas. [...] O poeta glosa o mote [...], o músico fantasia sobre um tema favorito, o escritor adota um título para seu livro ou o seu artigo. Somente o folhetim é que há de sair fora da regra geral, e ser uma espécie de panacea [...], um diário espanhol que contenha todas as coisas e algumas coisinhas mais? Enquanto o Instituto de França e a Academia de Lisboa não concordarem numa exata definição do folhetim, tenho para mim que a coisa é impossível. (27-28)

A perseguição de equilíbrio no mosaico de temas complexos e singelos fortalece a linguagem coloquial, como o autor o declara ao comentar “os destinos de uma data” (o dia 12 de outubro, em folhetim publicado três dias depois), no instante em que refreia o impulso de ir fundo na discussão da falta de memória nacional, a propósito de seus “heróis”, como Pedro I do Brasil e Cristóvão Colombo, e coloca-se de volta no lugar de cronista: “Deixemos, portanto, as altas elucubrações, e voltemos aos fatos da atualidade” (50). Em 5 de novembro, em tom de diálogo, sugere ao leitor “saltar” o “artigo, que não vale a pena de ser lido”, pelo fato de fugir às questões importantes: “Asseguro-lhes que nada perderão com isto, porque neste artigo não se trata de coisa séria e grande.” (90).

A menção à própria inutilidade sugere uma relação de confiança entre cronista e leitor. O artifício permite o cultivo da intimidade entre os dois, como em 15 de outubro

de 1854, quando a notícia da epidemia de cólera estimula discussão “para decidir se o cólera-morbo era masculino ou feminino”, por exemplo. E desviar o assunto com ironia: “aqueles que dão ao cólera o gênero feminino têm alguma razão, por isso que os maiores flagelos deste mundo, a guerra, a morte, a fome, a peste, a miséria, a doença, etc., são representadas por mulheres” (51). O lado curioso está no fato de o cronista deslizar, a partir do noticiário, do gênero gramatical a questionamento do uso da imagem da mulher na alegoria de catástrofes, como forma de crítica a preconceitos arraigados. Com bom humor, o narrador cerze os retalhos para dar certa unidade ao texto, como ocorre em “Véspera de natal”, em que diz que as banalidades o “iam fazendo esquecer das questões sérias”, numa nova expressão de seu drama de consciência por permitir que o impulso criativo afetasse suas obrigações para com o jornal. Assim, apesar de a “notícia” estar presente, os elementos literários é que se destacam, como já ocorrera em 17 de setembro daquele ano, com a presença de um personagem, revestido na pele de “um velho *dilettante*”, ou amante de música, criado para representar livremente certo tipo social:

No outro dia, o homem que tinha seus hábitos antigos de comércio, viu-se em sérias dificuldades. Não podia deixar de acreditar, à vista da declaração da polícia, que o espetáculo da noite antecedente fora de graça; mas ao mesmo tempo, tinha de dar saída no livro de despesas ao dinheiro que gastara com o aluguel do carro, com a gorjeta do boleeiro, com o par de luvas, com o buquê da Charton, o custo da bengala e o estrago do chapéu. Coçou a cabeça, tomou a sua pitada, e afinal escreveu o seguinte assento: Importe de um espetáculo gratuito no Teatro Provisório –

26\$000! (18)

A notícia do cancelamento dias atrás de um espetáculo valeu para aquele domingo perdido no século XIX, mas sua associação com a risível justificativa do gasto com o espetáculo gratuito, para registrar no caderno de contabilidade o buquê comprado à artista, é o ponto forte e perene desse texto, capaz de despertar interesse posterior, pois caricaturou um tipo da corte brasileira nos anos 1850. Um concerto musical que não ocorrera, a devolução dos valores dos ingressos e confusão que se transforma em espetáculo, dão asas ao pensamento do cronista e o levam a transformar-se num narrador de ficção, que constrói um personagem, com “seus hábitos antigos de comércio”, ilustração que busca interpretar a cidade do Rio.

Alencar desenvolveu ainda outros pontos para a consolidação do gênero, como quando envia carta ao editor para informar-lhe que não havia escrito a “revista costumada aos domingos”, ocasião em que lança um lamento: “Veja que pena! Com tanta notícia importante, não temos artigo hebdomadário!” (46). Ao lembrar, porém, que “a liberdade do folhetinista é ilimitada”, sugere ao destinatário que “mande para a composição” a própria carta, e, no fim das contas, “o leitor com toda a sua finura pensará que isto foi uma ideia original” (46). O recurso torna-se útil para semanas como a de 19 de novembro de 1854, que, como diz, “num formulário de botica podia bem traduzir-se pela seguinte receita: uma dose de sol, duas de chuva, três de maçada” (107).

Em 31 de dezembro, entrevista o ano que se findava. Nesse “Conto fantástico”, diz: “sentei-me à mesa, cortei as minhas tiras de papel, e ia principiar o meu artigo, quando chegou uma visita inesperada” (166). Era o ano de 1854, “em trajés de

pretendentes, de calça, casaca e colete preto” (167), que vinha pedir benevolência ao jornalista. Entre críticas de um e explicações de outro, 1854 pressiona seu cronista, e refresca a memória de que o rumor sobre o cólera “deu-lhe matéria para um folhetim em ocasião em que o senhor estava bem apertado” (174), numa referência à falta de assuntos do jornalista. “Palestramos muito tempo” (178), confessa o narrador, que, numa crônica da própria crônica, transfoma o tempo dos próprios relatos em personagem.

Alencar escreve *Ao Correr da Pena* até 8 de julho de 1855, quando abandona o posto contrariado com o editor que mutilara seu texto, como relata em carta ao amigo Francisco Otaviano (Faria 2004). Em sua breve trajetória, porém, havia ficcionalizado, aproximado a coluna do leitor, optado pela leveza redatorial, adotado humor, abraçado temas do dia a dia e honrando o vínculo com a atualidade, amarrado o foco à matéria urbana, comentado espetáculos, flanado pela corte, protestado contra o governo e o público, feito uso da liberdade de estilo, parodiado discursos (cartas, contos, entrevistas), experimentado o tema único, flertado e rompido com o progresso e discutido a natureza do gênero que produzia. Com tais recursos, Alencar consolidou sua crônica como um elemento componente da cidade de seu tempo, comprovou seu forte poder de influência social e abriu espaço para conquistar credibilidade junto ao leitor.

Esses exemplos revelam também a tensão interna da crônica, pela sua consistência híbrida, que exige uma postura estética relacionada à literatura, mas que ao mesmo tempo deve cumprir a função de revelar um ambiente em metamorfose por meio de informação e reflexão. Por essa obrigação com a instrução e a formação do cidadão numa sociedade em descompasso com outras regiões do mundo a que está submetido, o

cronista se revela consciente de desenvolver tal papel de divulgador do novo *status quo*, e acaba por se questionar em sua natureza profissional e ética. O caso de Alencar, que ocorre já na década de 1850, dará o tom da crônica a partir de então.

É possível verificar o mesmo fenômeno na América Hispânica, em que o cronista se condena por relegar a função de escritor a um segundo plano em favor da do jornalista. Sobre tal questão, há um fato ocorrido com Martí, que, em 1881, recebeu carta do editor de *La Opinión Nacional*, de Caracas, orientando-o a escrever textos mais jornalísticos e parágrafos mais curtos, pois, segundo ele, o público se queixava da longa extensão das últimas crônicas e também da profundidade delas, dos temas excessivamente intelectuais, exigindo mais notícias políticas e menos literatura (Rotker 91). Acerca dessa tensão, que gera um drama de consciência do literato com relação à sua atuação no jornal, Julio Ramos anota que o mesmo Martí, em 1882, apesar de observar certa queda de qualidade artística nos textos literários produzidos aos periódicos, relativiza a ocorrência em favor de uma “descentralização da inteligência” e do fato que o belo artístico começa a ser “domínio de todos” (2003 135).

O rol de descontentes, ou ao menos desconfiados, segue. Rubén Darío aborda o mal-estar causado pelo jornal, como veículo da literatura. “A tarefa de um literato em um diário é penosa demais”, confessa o autor nicaraguense, pois além de sua presença causar desconforto junto aos jornalistas de profissão, expõe importante ponto de tensão na relação entre a quantidade de textos, requerida pelo diário, e a qualidade que se espera do literato (Ramos 136; Rotker 94). Julián del Casal também vê o jornal como a “instituição mais nefasta” para o artista das letras, que, em função das necessidades do jornalismo,

tem de “pôr sua pena a serviço de causas pequenas”; González Prada, por sua vez, apesar de reconhecer que o jornalismo oferece leitura a quem não tem acesso ao livro, também assinala que o mesmo “não deixa de produzir enormes danos”, uma vez que “difunde uma literatura de clichês ou fórmulas estereotipadas, favorece a preguiça intelectual das multidões e mata ou adormece as iniciativas individuais” (Ramos 137). Por outro lado, o próprio Darío confessa que foi na faina diária da produção jornalística que aprendeu a manejar o estilo pessoal, atribuindo à crônica parte de sua habilidade para elaborar textos literários (Rotker 95).

No caso brasileiro, deve-se notar como outros cronistas compartilham o mesmo mal-estar por emprestar a pena ao jornal. No entanto, cedem à sua sedução por encontrarem nele, como já se observou, o mais efetivo meio de divulgação de seu trabalho. Machado de Assis é exemplo magnífico, pois como Darío, também parece ter afinado o tom de sua escrita na prática jornalística. Como Alencar, também discute a natureza da crônica, cuja popularização certamente decorre em parte dessa continuada revelação de pontos fracos, tocando o leitor pela sinceridade e humildade. Trata-se também de procedimento puramente artístico, pois como diz Culler, a “literatura é uma instituição que vive de expor e criticar seus próprios limites” (47).

Machado de Assis cede com regularidade à necessidade de discuti-la. Em uma de suas incursões iniciais no gênero, “O folhetinista”, publicada no semanário *O Espelho*, a 30 de outubro de 1859, o prosador destaca virtudes, entraves e influência social do “confeito literário sem horizontes vastos”, cujo autor define como “a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo”. Nesse

texto, uma autoavaliação do gênero, Machado constata que “o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista”. Porém, a “moderna criação” e o novo literato, importados da França, “dificilmente se têm aclimatado entre nós”, como conclui.

Autorreflexão, associação entre jornal e literatura e estrangeirismo não adaptado surgem associados a certo descompromisso estilístico que se vislumbra para a “frutinha do nosso tempo”, denominação que deu ao gênero em outra ocasião (*O Espelho*, 9 de outubro de 1859). Essa liberdade narrativa permitirá ao autor orbitar ao redor de tudo o que possa interessar à “sociedade diante de sua pena”, como o faz ao definir-se também em 30 de outubro, quando retoma metáfora de Alencar: “O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar de colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espaneja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política”. O “suplício” do escritor que se debruça no texto volátil e despretensioso também o incomoda, em especial no “dia de escrever”, em que “passam-se séculos nas horas que o folhetinista gasta à mesa a construir a sua obra”.

As conclusões do futuro romancista problematizam a presença da crônica, pois considera que “a cor nacional, em raríssimas exceções, tem tomado o folhetinista entre nós”. Por isso, confessa que “escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil”. O prosador ainda imaturo constata a existência de ambiente favorável à evolução do folhetim, cujo ponto de equilíbrio levaria em conta o ajuste às condições brasileiras:

Entretanto, como todas as dificuldades se aplanam, ele podia bem tomar mais cor local, mais feição americana. Faria assim menos mal à independência do espírito nacional, tão preso a essas imitações, a esses

arremedios, a esse suicídio de originalidade e iniciativa. (*Obra*)

Em “O folhetinista”, Machado lança questões que florescerão em sua produção também de romances, contos e crítica. Mais adiante na carreira, no ensaio “Instinto de nacionalidade” (*O Novo Mundo*, 24 de março de 1873), por exemplo, a aclimatação do escritor, à revelia do gênero, sempre influenciado pela Europa, volta a ser pedra no sapato. Diz que “o que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (*Obra*). Compreende-se, então, que o mal do folhetim, como dito década e meia antes, era seu diagnóstico de toda a literatura produzida no Brasil. John Gledson, ao avaliar *A semana*, série de 1892 a 1897, identifica reflexões ou mesmo passagens de crônicas que Machado teria reutilizado, desdobrando-as ou reconsiderando-as, em romances como *Quincas Borba*, *Esau e Jacó* e *Dom Casmurro* (1996 15).

Se havia crítica consciente ao meio material de divulgação, a presença de espírito, com uma pena leve, estratégia lançada por Alencar, foi seguida pelos cronistas posteriores, como se vê, que também parecem nutrir euforia pela atuação no gênero. A 15 de setembro de 1862, Machado de Assis usa a estreia em *O Futuro* para conversar com a “pena de cronista” e informá-la de sua força social; mas antes, o orgulho de figurar no jornal: “Necessito mais que nunca de ti; vê se me dispensas as tuas melhores idéias e as tuas mais bonitas palavras; vais escrever nas páginas do *Futuro*” (*Obra*). Entretanto, registrado o entusiasmo, orienta sua crônica a ser parcimoniosa, em especial na vocação para o debate. Demonstra com isso a consciência do risco que corre, pela notoriedade que lhe dá o jornal e, com ele em mente, define um esboço de comportamento ético:

Antes de começarmos o nosso trabalho, ouve amiga minha, alguns conselhos de quem te preza e não te quer ver enxovalhada... Não te envolvas em polêmicas de nenhum gênero, nem políticas, nem literárias, nem quaisquer outras; de outro modo verás que passas de honrada a desonesta, de modesta a pretensiosa, e em um abrir e fechar de olhos perdes o que tinhas e o que eu te fiz ganhar. O pugilato das ideias é muito pior que o das ruas; tu és franzina, retrai-te e fecha-te no círculo dos teus deveres, quando couber a tua vez de escrever crônicas. (*Obra*)

Mas os conselhos a si mesmo parecem negar a possibilidade de neutralidade de sua pena, afinal seu código de ética obriga o borboletear tanto por questões importantes como por aquelas inúteis, e ambos os tipos devem ser comentados levando-se em conta prós e contras:

Sê entusiasta para o gênio, cordial para o talento, desdenhosa para a nulidade, justiceira sempre, tudo isso com aquelas meias-tintas tão necessárias aos melhores efeitos da pintura. Comenta os fatos com reserva, louva ou censura, como te ditar a consciência, sem cair na exageração dos extremos. E assim viverás honrada e feliz. (*Obra*)

Esse é apenas mais um entre os inumeráveis comentários autorreflexivos dispersos na crônica de Machado. Por isso, como diz sob a assinatura de Dr. Semana, na *Semana Ilustrada* de 22 de setembro de 1862, o cronista é uma espécie de “carrapato político”, que em sua rotina de sobrevivência torna-se “bebedor de todas as taças e cheirador de todos os perfumes”. Matéria-prima tão diversificada reduzirá, como se vê

em *Ao Acaso*, do *Diário do Rio de Janeiro* de 10 de junho de 1864, “a missão do folhetim a isto: – atirar semanalmente aos leitores um punhado de rosas... sem quebrar-lhes os espinhos”; apesar de, como diz adiante, em *A Semana* de 12 de junho de 1892, tratar-se de “simples crônica”, em que não se pode mais que “achar explicações fáceis e naturais”.

CRÔNICA E NOTÍCIA: VÍNCULO ORGÂNICO

A compreensão estrutural das crônicas de Machado depende dos jornais contemporâneos a elas, segundo Gledson (1990 18), que, por essa razão, editou-as com notas de rodapé para situá-las no momento, com base nos dados de notícia dos dias que as antecedem. É a partir de qualquer tipo de registro na imprensa, editorial ou não (como anúncios comerciais), que o cronista interpreta o mundo. Segundo o pesquisador, ainda assim, surge a crítica aos diários, pois as crônicas têm a intenção de “sacudir o leitor e levá-lo a uma consciência crítica de que elas não são meras apresentadoras da realidade” (18). Apesar dessa atenção às coisas triviais, “há uma percepção de que a política é, por excelência, o verdadeiro assunto do gênero, por mais desprezado que seja na superfície” (20), e por isso, vistas em conjunto, as crônicas são fruto de “uma mistura do velho e do novo, do permanente e do ocasional” (25). Muitas vezes, mesmo os tais temas “permanentes” figuram ficcionalizados, como um clássico dessa opção, saído em *Ao Acaso* de 24 de agosto de 1864. A crônica comentava a tensa situação da Monarquia, meses antes do início do conflito da Tríplice Aliança contra o Paraguai, à moda de farsa, em que cenário é a secretaria do Império, onde trabalha o protagonista, sua excelência o

primeiro-ministro Zacarias de Góis. O que anima a cena é seu comportamento inusitado, de desconforto, sobre que “choviam comentários” por parte dos servidores públicos:

Dizia um:

– Não tem que ver. Os negócios do Rio da Prata complicam-se; naturalmente o corpo diplomático estrangeiro mandou alguma nova nota coletiva, por insinuação do Sr. Dias Vieira. Não é outra coisa.

Cochichava outro:

– Nada, não é isso. Inclino-me a crer que a legação inglesa insta pela emancipação geral dos africanos livres, e S. Excia. está agora entre a espada e a parede. A situação, na verdade, é difícil; mas S. Excia. é homem superior, patriota, *et cetera...*

Acudia um terceiro:

– Quanto a mim, suponho que S. Excia. rompeu com a maioria da câmara. A maioria, naturalmente, quis governar, e S. Excia. entende que ele é dono da fazenda, no que lhe acho razão. Verão que é isto.

Enfim, um quarto opinava por este modo:

– Aposto o meu lugar em como S. Excia. está amofinado por outra coisa muito mais séria. Vê que a sessão legislativa está a findar-se, e que o orçamento não está pronto. Talvez não possa prorrogar a sessão, *faute de combattants*.

Tais eram os comentários que circulavam nas salas e nos corredores; mas ninguém podia afirmar positivamente qual fosse o motivo de tanto

alvorço no faceiro cisne que dirige agora os negócios do Estado.

Pude investigar as coisas, e estou de posse do verdadeiro motivo, que é este:

S. Excia. tinha perdido um botão da casaca. (*Obra*)

A semana exata é a que antecede a substituição do chefe do governo pelo imperador, como forma de suavizar a tensão de Estado. O ponto a se destacar aqui é o envolvimento do narrador com o assunto, pelo qual registra os problemas políticos que afetam o país naqueles dias e opina com descaso à autoridade. Ao final da crônica, quando comenta a reclamação de uma instituição religiosa, feita “com aquela violência habitual”, sobre seu texto da semana anterior, garante que “não há nada que irrite um homem como eu, que está disposto a divertir-se com todos os ridículos políticos, clericais, ou simplesmente humanos”, postura que usa para consubstanciar suas críticas e interpretações sociais e políticas.

Na edição seguinte, de 5 de setembro, quando informa que “apesar de todos os esforços e da magna luta, o gabinete teve de ceder, e caiu fulminado” (*Obra*), revela enfim o visor mais escondido de seu estilo, ao confessar que “o folhetim é como os gatos: acaricia arranhando”, abordagem escolhida como a mais ajustada às “coisas que podem entrar no folhetim, para fazer sorrir o leitor fatigado com as tribulações da semana”.

A insistência em entender aqui a crônica por seus próprios questionamentos e definições tem por alvo a localização de um fio consistente para a sistematização de um conceito aplicável para o gênero na medida de um universo, imenso e em constante expansão, complexo em suas dimensões, amplo em seu alcance e fragmentado em sua

essência, não apenas nos temas como também na forma. Não é raro, portanto, que a crônica se faça mais próxima ao noticiário ou ao ensaio. Bons exemplos do caso encontram-se na série *A Semana*, publicada no carioca *Correio de Notícias*, de 1892 a 1897, de que já se comentaram alguns exemplos com outros propósitos. Nos tumultuosos anos que se seguiram à proclamação da República (1889), o já consagrado romancista opta de modo recorrente por temática mais vinculada às reportagens e telegramas estampados nos diários. Ele mesmo o declara, a 10 de julho de 1892:

Eu, quando vejo um ou dois assuntos puxarem para si todo o cobertor da atenção pública, deixando os outros ao relento, dá-me vontade de os meter nos bastidores, trazendo à cena tão somente a arraia miúda, as pobres ocorrências de nada, a velha anedota, o sopapo casual, o furto, a facada anônima, a estatística mortuária, as tentativas de suicídio, o cocheiro que foge, o noticiário, em suma. (1996 85)

Simpático moderado da Monarquia, Machado de Assis torna-se cáustico observador do novo regime, ainda que exponha suas avaliações com critério e moderação. Comporão sua pauta, ao longo dessa empreitada, tópicos de peso para o momento, como a crise política que culminou com a queda de Deodoro da Fonseca e a asceção do autoritário Floriano Peixoto, que inclusive impôs censura aos jornais, enfrentou a crise federalista de 1892-93, marcada pelos movimentos separatistas de Mato Grosso e do Rio Grande do Sul, e a crise econômica decorrente do plano de Rui Barbosa, conhecida como encilhamento.

Ao longo do tempo, torna-se clara, inclusive, a convicção dos autores ao atuar na

crônica como emulador literário no Brasil, considerada a frequência com que se aproveitavam de seu espaço para discutir tais relações com leitor e jornal. Tal discussão teve também especial atenção de Bilac, que a apresenta com notável maturidade. Bilac compartilha com Alencar e Machado a ideia de diferença de patamares entre os escritos destinados aos periódicos e os tidos como puramente literários, mas a argumentação parece produzir-se dentro de um sistema já estruturado, decorrente de certa tradição.

Na *Gazeta de Notícias* de 13 de janeiro de 1901, quando comenta o jornalismo industrial, Bilac observa que a disseminação do uso de ilustrações não decorre apenas do avanço tecnológico, mas também da exigência dos novos tempos, afinal a vida, “vertiginosa e febril”, não admitia mais “leituras demoradas nem reflexões profundas”, sem contar que surgia também a crença em que “as palavras são traidoras, e a fotografia é fiel” (Bilac 1: 395). Uma vez mais vale observar aqui o cronista como mediador de seu leitor, para que este possa compreender a sociedade em metamorfose constante em que vive, para o que desvenda novos códigos decorrentes desse processo de transformações. Mesmo consciente da função desveladora dos insurgentes mistérios urbanos, o cronista se questiona em sua autoridade para atividade que considera tão importante. Quando tópicos, jornal e crônica o levam à reflexão do ato de escrever, procedimento que também cultiva na poesia, de que resultam antológicos poemas, em forma de profissão de fé. A diferença está na importância declarada a cada uma das atividades: na poesia, os poetas e seu ofício são comparados a deuses e ao Olimpo, respectivamente; enquanto a faina do cronista lhe traz apenas suplício moral. Entretanto, numa intimidade sem par com o leitor, confessa que, lá no fundo, algo de bom pode ainda restar desse seu trabalho:

Qual de vós, irmãos, não escreve todos os dias quatro ou cinco tolices, que desejariam ver apagadas ou extintas? Mas, ai! de todos nós! Não há morte para nossas tolices! nas bibliotecas e nos escritórios dos jornais, elas ficam – as pérfidas! – catalogadas; e lá vem um dia em que um perverso qualquer, abrindo um daqueles abomináveis cartapácios, exuma as malditas e arroja-as à face apalermada de quem as escreveu... (Bilac 1: 396)

Em 15 de maio de 1898, na *GN*, Bilac envereda por questionamentos sobre suas obrigações, ao relegar os assuntos do noticiário: “Por que é que há de haver gente que se mate? por que é que há de haver guerra em Porto Rico? por que é que há de haver fome na Bahia? por que é que um homem há de ser obrigado a pensar nessas coisas feias, quando Maio desenrola lá fora todo o seu fulgor?” (Bilac 2: 272). O fardo jornalístico lhe é tão penoso como a desgraça das notícias mais graves. O apelo do outono, que seria doce inspiração para a literatura o conduz a um grito de desabafo: “Não! Fique o povo sem *Crônica!*” (273).

Apesar de tamanhas adversidades impostas aos autores naquele “terreno neutro da colaboração literária, crítica ou política”, como diz no *Correio Paulistano*, 24 de novembro de 1907, Bilac já lhe identifica traços de perenidade, visão que se fortalece com referências a escritores que o haviam precedido na atividade. Na prática, a convicção coincide com a de Machado, mas de Bilac é possível extraí-la de forma a compor um conjunto de ideias mais direto sobre o tema. Assim, em Bilac, também são incontáveis as referências ao próprio ofício, ocorrência que uma vez mais confirma tal prática como

característica do gênero. Ele porém reafirma descrença nele, como quando, em *O Estado de S. Paulo* de 25 de fevereiro de 1898, responde a uma carta em que um leitor o condena, pois “num momento de tanta gravidade, prefere encher o seu diário com assuntos frívolos”:

Eu não sou político, e nem me sinto com vocação para o ofício de salvador da pátria. Sou um fantasista, – mais nada. E um fantasista serve apenas para enfeitar as colunas de um jornal, como a barra de seda que enfeita a saia de uma mulher. Quando a seda fica suja, atira-se ao lixo a barra da saia; quando o fantasista aborrece, atira-se o jornal ao chão. Ninguém morre por causa disso, e a terra continua a girar no espaço como se nada houvesse acontecido... (Bilac 2: 244)

Antes, no mesmo *Estado de S. Paulo*, em 3 de outubro de 1897, em sua estreia, explica ao leitor novo que “naquele canto humilde de coluna” lhe oferecerá “as suas impressões, em prosa simples, hoje vestida da leve roupagem da Fantasia amável, amanhã sangrando ironia, depois desmanchada em lágrimas sobre um desgraçado, depois aberta em sorrisos celebrando a alegria de viver e amar” (Bilac 2: 227). O exame desses comentários metalinguísticos confirma a certeza de que a presença da crônica já se havia cristalizado entre os leitores, como um poderoso agente social e político. Ainda assim, o cronista a rotula de “poeira da História”, considerado que escritos para periódico

[...] não deitam abaixo as instituições, não fundam na terra o império da justiça, não levantam nem abaixam o câmbio, não depravam nem regeneram os homens: escrevem-se, lêem-se, esquecem-se, tendo apenas

servido para encher cinco minutos da monótona existência de todos os dias. (Bilac 2: 227)

Entretanto, uma dúvida – ou mesmo consciência – paira sobre tal resignação: “Mas, quem sabe? talvez muito tarde, um investigador curioso, remexendo esta poeira tênue da história, venha achar dentro dela alguma coisa...” (227). Essa singela convicção, observada a partir de outro momento, revela um tom lírico também inerente à crônica, sustentado pela dúvida de sua própria validade, que lhe dá certa feição de modéstia formal, tão comum, aliás, na prosa ou poesia, pela qual narrador ou *persona* lírica relativiza seu valor literário.

Esse balanço – leitores de menos, e estes ainda mal formados, meio de divulgação que se esfarela com o tempo e escritor desconsiderado em sua profissão – pressiona o cronista a expandir os domínios de seus escritos, para fortalecer seu apelo àquele seletivo grupo de alfabetizados. Assim, se Alencar entrevistou o ano de 1854 e Machado se meteu no diálogo entre dois burros, em plena semana santa Bilac fala ao diabo, na *GN* de 18 de abril de 1897, que pede ao cronista que lhe cite o nome “ao menos meia dúzia de vezes”, como justiça, pois, como observa, os homens mentem, fazem intriga, cultivam inveja, caluniam odeiam e são patifes, mas sempre falam “em nome de Deus” (Bilac 1: 231). Apressado, pois teria “uma conferência com o Antônio Conselheiro” (230), naquele momento em que o grave conflito no sertão brasileiro, impulsionado por fanatismo religioso, estava mais quente, vai-se, mas não sem antes insultar o cronista, que pergunta o que ganharia por atender àquela vaidade: “– Para te recompensar, condeno-te a escrever cousas para as folhas durante toda a tua vida, tenhas ou não tenhas assuntos! estejas ou

não estejas doente! queiras ou não queiras escrever” (232). Em obediência ao destino, com fórmula digestiva, em diálogo ficcional, passa em revista assuntos já esgotados pelos noticiários, como a própria Guerra de Canudos, além de outros, ligados a política, religião, ciência, História. A matéria que Bilac leva a sua crônica, conforme observa Bosi, registram um momento marcado de transformação do Rio de Janeiro:

O Rio de Machado de Assis (que cedeu a Bilac, em 1897, o seu posto de cronista semanal da *Gazeta de Notícias*) se ia transformando no que seria a cidade de João do Rio e a de seu inimigo figadal, Lima Barreto. É fascinante ver, cruzando as leituras destes vários jornalistas-escritores (e não meros repórteres de ocasião) o quanto a nossa capital era complexa e surpreendente. Um jornal da qualidade da *Gazeta* refletia o calidoscópico de um centro urbano onde ecoava toda a vida pública da nação na Câmara e no Senado. (2002 13)

No início do século XX, considerado esse processo de transformação, o olhar sobre a cidade dos outros cronistas, acima referidos pelo crítico, atenta a novas preocupações. Os conflitos entre a nova ordem social que se estrutura e a vida privada ficam mais claros. Daí nascem e ficam mais evidentes a cada dia dois eixos ao redor dos quais o gênero avança na linha do tempo: um de excitação com o modelo que se forma, orientado pela palavra de ordem progresso; e outro, de descrença nele, que vê em suas contradições o outro lado da moeda. Tal oscilação está presente muitas vezes no mesmo autor, mas é comum identificar-se cada tendência mais forte de cada um deles.

ILUSÃO DE MODERNIDADE ACELERADA

O Rio de Janeiro continua a ser cenário principal da crônica no Brasil nesses anos, pois ainda concentra as ações políticas e as decisões econômicas, reunindo por isso os principais diários do país. E sua feição muda com os anseios da República. A expressão “O Rio civiliza-se” torna-se *slogan* do novo período, em que se buscam arranjos físicos para a cidade, como também em sua organização social, para que ela se torne o símbolo da dinâmica administrativa do novo sistema. As principais transformações na cidade foram comandadas pelo prefeito Francisco Pereira Passos, entre 1902 e 1906, que tocou um plano inspirado no de Georges-Eugène Haussmann, responsável décadas antes pela reforma de Paris, conhecida, entre outras coisas, pelos bulevares, ao mesmo tempo elegantes e eficientes para a circulação no espaço urbano. Conforme Lilia Schwarcz (1993), a chegada ao Brasil do ideário higienista do XIX “se faz sentir diretamente a partir da adoção de grandes programas de higienização e saneamento” (34) das grandes cidades, em especial o Rio. Com isso, a primeira década do século XX marca a Capital Federal com profundas renovações. É o tempo do nascimento de amplas vias, das quais se tornou emblema a avenida Central (rebatizada de Rio Branco em 1912), que se estende da região portuária ao Centro. Igualmente, moradias populares são colocadas abaixo para dar espaço a edifícios, túneis são abertos, morros demolidos e orlas revitalizadas, com o objetivo de criar uma paisagem urbana moderna.

A busca de levantar nova estrutura sobre a herança da Monarquia tinha entre os objetivos oficiais tornar a “cidade da morte”, como era apelidada, em mais saudável.

Apenas para se ter uma ideia, de 1868 a 1914, o Rio de Janeiro havia registrado mais de 11,5 mil mortes por tuberculose, mais elevado índice do mundo (Schwarcz, *Espetáculo* 225). Assim, vias públicas mais amplas visavam à ventilação mais eficiente, mas também foram implementados e melhorados serviços de água e esgoto, bem como medidas diretas de saúde e higiene, para atacar a endêmica ocorrência de doenças como varíola, febre amarela e peste bubônica, com a criação das Brigadas Mata Mosquito e a vacinação obrigatória contra a varíola, ação governamental que detonou a Revolta da Vacina, em novembro de 1904, impulsionada pelos que consideravam arbitrária a decisão. Os descontentes, porém, incluíam muitos outros, como moradores pobres expulsos do centro, que se deslocaram aos subúrbios e às encostas dos morros, onde tiveram início as favelas.

Moderna por um lado e atrasada por outro, com ares ricos e saudáveis na costa e pobre e insalubre nos morros, ponto de concentração de uma elite de personalidades administrativas e econômicas e de uma multidão de desvalidos, imigrantes e ex-escravos excluídos do mercado de trabalho livre, o Rio se torna na verdade uma cidade partida, em que, como diz Jaguaribe, “os setores pobres e mestiços seriam devidamente removidos para as periferias afastadas” (1998 57-8); e, conforme Sevcenko, “a miséria geral da população contrastava vivamente com os palácios, avenidas, parques e jardins da Regeneração” urbana do Rio (1983 187). Essa divisão marca a crônica, que acentua seu olhar dúbio e incerto, ora encantado, ora decepcionado. Esse novo ciclo será aqui observado em dois cronistas bastante diversos, João do Rio (1881-1921) e Lima Barreto (1881-1922), cujos textos soam os estertores da exclusividade carioca no gênero, quando São Paulo começa a despontar como ambiente metropolitano, com força política e

comercial, público leitor e consumidor, além de potentes diários noticiosos.

Nesse período, talvez poucos literatos brasileiros tenham entendido o quão intrincada era então essa cidade como eles dois, e por isso seu trabalho foi decisivo para a configuração, digamos assim, final, da crônica no Brasil, o que se verifica ao redor do início da década de 1930. O período final da atuação tanto de João do Rio como de Lima Barreto coincide com o início da de Alcântara Machado, que escreveu crônicas basicamente de 1923 até a morte, em 1935. Assim, o exame desses dois autores cariocas contribui para a compreensão de uma fase de transição estrutural do gênero, baseada nesse novo momento que vive o Brasil, bem como para situar o início da produção de Alcântara Machado nesse cenário.

João do Rio tinha como objetivo primeiro, como observa Rodrigues, “captar a transformação da cidade e da sociedade, que abandonavam as velhas tradições do tempo do império para ingressar na aventura da modernidade” (2006 X). Em seu volume de crônicas *A Alma Encantadora das Ruas*, lançado em 1908 (aqui, usada a edição de 1951), deixou em sua introdução, intitulada “A rua”, detalhado retrato da cidade do momento. Ele a dissecou com afinado olhar para as relações sociais, econômicas e culturais, bem como para sua constituição física. “Eu amo a rua”, confessa logo de partida. E continua: “Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia o amor da rua” (1951 9). Seu alvo é mostrar a rua como espaço de convivência de um novo tempo, e não como “um alinhado de fachadas, por onde se anda nas povoações” (10), como dizem as enciclopédias. Ela, diz, é “a eterna imagem da

ingenuidade”, “faz as celebridades e as revoltas”, e cria “um tipo universal”,

[...] tipo que vive em cada aspecto urbano, em cada detalhe, em cada praça, tipo diabólico que tem gnomos e dos silfos das florestas, tipo proteiforme, feito de risos e lágrimas, de patifarias e de crimes irresponsáveis, de abandono e de inédita filosofia, tipo esquisito e ambíguo com saltos de felino e risos de navalha, o prodígio de uma criança mais sabida e cética que os velhos de setenta invernos, mas cuja ingenuidade é perpétua [...]. (11)

Para desenvolver familiaridade com o cenário que cria esse ser, e representá-lo em seu texto, o cronista circulará por entre seus múltiplos elementos, de modo a cultivar com ele relação orgânica. Ele vivenciará as ruas e observará o que existe nela, e, baseado na interpretação dos fatos com que se depara, buscará compreendê-las. Assim, a flanância continuará a ser procedimento válido para a coleta de fenômenos que alimentarão sua crônica; e como a define João do Rio, suas bases continuam semelhantes àquelas que moviam o gênero nas mãos de seus antecessores, como Alencar, Machado e Bilac:

Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do Casino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas, conversar com os cantores de modinha das alfurjas da Saúde, depois de ter ouvido *dilettanti* de casaca aplaudirem o maior tenor do Lírico numa ópera velha e má; é ver os bonecos pintados a giz nos muros das casas, após ter acompanhado um

pintor afamado até a sua grande tela paga pelo Estado; é estar sem fazer nada e acabar absolutamente necessário ir até um sítio lóbrego, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja... (12)

Com essa tarefa, a qual executa num impulso quase espontâneo, o *flâneur* encontrará sua matéria-prima para debulhar a cidade com perspectiva única. “E de tanto ver o que os outros não podem entrever, o *flâneur* reflete”, confia João do Rio, que declara que, talvez por esse motivo, a rua se torna “um ser vivo e imóvel” (12). Para ele, o ser urbano é fruto desse meio, afinal, “nas grandes cidades, a rua passa a criar o seu tipo, a plasmar o moral dos seus habitantes, a inocular-lhe misteriosamente gostos diversos, costumes, hábitos, modos, opiniões políticas” (21). Porém, além de retratar o ambiente, “os artistas modernos [...] vão mais longe, sonham a rua ideal, como sonham um mundo melhor” (30). Com essa combinação plasma-se sua crônica.

Ao inserir-se na tradição pela qual o cronista avalia seu trabalho, João do Rio sistematiza nova filosofia da composição da crônica, atualizada para o período em que escreve. Ao pô-la em prática, atende ao impulso de representar em suas letras o mais variado painel da cidade do momento, com todos os seus paradoxos e contradições. Assim, se narrador se encanta com as novidades que se encaixam sob o rótulo de progresso, ao mesmo tempo se espanta com a desordem que elas causam ao indivíduo. “Modernidades” não surpreendem mais todas as vezes que surgem; sua presença no cotidiano, porém, traz consequências a cada um e à dinâmica social, e isso sim é o que exerce mais forte apelo ao cronista dessa fase da vida na metrópole.

Nesse quadro, enquanto a sociedade se alinha a um fluxo de mercantilização, em que a industrialização desempenha o papel de organizar a produção em série e de criar operários padronizados para deles servir-se, a crônica de João do Rio mostra as “pequenas profissões exóticas, produto da miséria ligada às fábricas importantes, aos adelos, ao baixo comércio” (36), surgidas pelo descompasso entre os excluídos, social ou ideologicamente, e o sistema que se forma como projeto de Estado. Com isso, entre os viventes da metrópole carioca que são retratados em sua crônica estão o cigano, o catraeiro, o trapeiro, o apanha-rótulos, o selista, o caçador, o apanhador de gato, o ledor de *buena-dicha* e o remendão, entre outros, todos com um quê de malandrice, que lhes permite a sobrevivência num ambiente liberal ao qual não puderam adaptar-se.

O cronista observa ainda outras facetas que fazem girar o mecanismo das ruas, ao retratar o gosto por tatuagens, ao registrar as orações particulares dos desesperados, ao denunciar a mesquinhez de tipos oportunistas (como os “urubus”, que se aproveitam do luto alheio para fazer comércio), ao analisar a literatura e a pintura vendidas ao ar livre, ao ouvir os músicos ambulantes, ao revelar crimes estimulados pela leitura (quixotismo); ou então ao comentar as tabuletas que se esfalfam para divulgar anúncios comerciais, com seus erros de português e formar um “grande livro colorido da cidade” (83), em cujas páginas também se encontra a válvula de escape da droga, ópio em especial. Assim, na crônica, como ele mesmo diz a propósito da cidade, “há de tudo – vícios, horrores, gente de variados matizes, niilistas rumaicos, professores russos na miséria, anarquistas espanhóis” (85), além de outros caracteres, como “crianças que parecem fetos saídos de frascos de álcool” (89). Na crônica de João do Rio, “o Rio é [...] é cosmópolis num

caleidoscópio, é a praia com a vaza que o oceano lhe traz” (84).

Tal postura busca revelar nos meandros da cidade consequências menos previsíveis e menos desejadas do processo de metropolização. No caso de João do Rio, ao mesmo tempo em que busca idealizar uma cidade moderna, com olhos para sua atualização em face do mundo ocidental, também traz a representação de marginalizados e discriminados. Como resume Domingues, para João do Rio, “o encantamento, a mágica, a sedução, a atração, o arrebatamento está [SIC] no seu conflito com o polo contrário, num jogo dual de claro/escuro, belo/feio, bom/mau, falso/verdadeiro”, e, exatamente por isso, esse “encantamento perpassa pelo mórbido, pela noite que traz o desconhecido, o aterrorizante, o que faz arrepiar, tudo o que faz parte deste enigmático espetáculo encenado improvisadamente nas ruas” (2005 33).

O encanto com progresso, modernismos, maquinismos, novidades e ritmo frenético, assim, é um dos combustíveis de sua crônica. “A era do automóvel” (*A Notícia*, 21 de junho de 1908), da coletânea *Vida Vertiginosa*, lançada em 1911 (aqui usada a edição de 2006), é aberta por anúncio, feito por um excitado narrador, de que “subitamente, é a era do automóvel” (7). A máquina que a passos largos aposenta a tração animal para o deslocamento na urbe de fronteiras em acelerada expansão não é apenas mecanismo surpreendente, mas a marca de nova era, cujas transformações impingem interferências inexoráveis ao cotidiano, pela imposição das novas relações com os conceitos de espaço:

O monstro transformador irrompeu, bufando, por entre os descombros da cidade velha, e como nas mágicas e na natureza, aspérrima educadora,

tudo transformou com aparências novas e novas aspirações. Quando os meus olhos se abriram para as agruras e também para os prazeres da vida, a cidade, toda estreita e toda de mau piso, eriçava o pedregulho contra o animal de lenda, que acabava de ser inventado em França. (7)

A presença desse “animal” mecânico consolida a nova dimensão do ambiente: “Para que a era se firmasse fora precisa a transfiguração da cidade”, em que “ruas arrasaram-se, avenidas surgiram”, e, ainda mais, “os impostos aduaneiros caíram, e triunfal e desabrido, o automóvel entrou, arrastando desvairadamente uma catadupa de automóveis” (8). A presença do “grande reformador das formas lentas” incita nova relação com o conceito de tempo: “minha veneração pelo automóvel vem exatamente do tipo novo que ele cria, preciso e instantâneo, da ação começada e logo acabada que ele desenvolve entre mil ações de civilização, obra sua na vertigem geral” (9).

A crônica se constrói no imaginário que o novo momento determina, no qual as relações sociais se transformam de modo vertical. O automóvel é índice desse processo contínuo, pois “simplifica os negócios, simplifica o amor, liga todas as coisas vertiginosamente, desde as amizades necessárias que são a base das sociedades organizadas, até o idílio mais puro” (10). Estado, produção, comércio e indivíduo são tocados por ele: “os ministros têm automóveis, os presidentes de todas as coisas têm automóveis, os industriais e os financeiros correm de automóvel no desespero de acabar depressa, e andar de automóvel é, sem discussão, o ideal de toda a gente” (11). Com tal imponência, a nova máquina passa a rasurar o que antes definia a cidade:

Graças ao automóvel a paisagem morreu – a paisagem, as árvores, as

cascatas, os trechos bonitos da natureza. Passamos como um raio, de óculos enfumacados por causa da poeira. Não vemos as árvores. São as árvores que olham para nós com inveja. Assim o automóvel acabou com aquela modesta felicidade nossa de bater palmas aos trechos de floresta e mostrar ao estrangeiro *la natureza*. Não temos *la natureleza*, o Corcovado, o Pão de Açúcar, as grandes árvores, porque não as vemos. A natureza recolhe-se humilhada. (*Vida* 12-13)

Foi sempre com esse “encantamento”, portanto, que, como observa Sússekind, “João do Rio tratou dos artefatos e técnicas modernos” (2006 45). Com isso, a relação com os tecnicismos definiu a forma de sua crônica, que assimilou características deles, por uma “*mimesis* que se deseja literal, mas de apenas alguns de seus traços – daí a tentativa de pensar a crônica como uma fita de cinema ou de delinear personagens quase figurinos” (47). No impulso de representar com precisão o momento, João do Rio importa ao seu texto outras formas de técnica também, como é o caso do próprio jornal. Segundo a crítica, há no autor “uma reprodução proposital de traços de alguns gêneros da imprensa e a incorporação de uma linguagem clara, direta, verdadeira prosa de reportagem” (83). Essa característica de João do Rio mostra por um viés original como a crônica torna-se um objeto da metrópole moderna, ou seja, não apenas tomando temas inerentes a ela, mas também forma contemporâneas de representação de seus objetos.

Se a coletânea *Vida Vertiginosa* abre com veneração ao automóvel, em seu fecho o *flâneur* encontra-se com “O último burro” (originalmente publicada em *A Notícia*, a 5 de setembro de 1909) de bonde, comandado por um “cocheiro lerdo” (289). Em contraste

com o encanto com o progresso, quando fala do passado soterrado por ele, surgem termos como “entristecido” e “melancolia”, em mais um impulso de vasculhar nas entranhas urbanas resquícios da cidade antiga. Isso, ao lado “do movimento alucinante de centenas de trabalhadores que em outra [rua], à luz de grandes focos, plantavam as calhas da tração elétrica” (289). Nesse painel de paisagem reformada e tempo transformado, a cosmópolis do cronista é diferente também na composição humana. Em “O povo e o momento” (sem indicação de publicação original), em que simula diálogo com um observador estrangeiro sobre o Rio, faz-se diagnóstico da transformação étnica pautada pela presença multirracial na cidade:

Os elementos de agora são o brasileiro na maioria filho ou neto de estrangeiro, o português vindo dos campos das aldeias, e não das cidades, o espanhol, o inglês, o alemão, o francês, o sírio e, cada vez em maior número, o italiano. (*Vida* 19)

O fluxo de imigrantes é entendido como fator decisivo da formação do caráter cosmopolita da cidade, do qual o comércio estruturado é a mais relevante qualidade, afinal, como acredita o cronista, ele “começa a se tornar um dos mais adiantados do mundo quando já era um dos mais fortes” (24). Essa sociedade que a cada instante aprofunda seu lado multifacetário ressalta a relação do mencionado desenvolvimento comercial com a estrutura urbana e a sua influência no cotidiano. A entusiasmada crônica “O reclame moderno” (*GN*, 14 de abril de 1910) – em comparação às “tabletas”, mencionadas acima – é exemplo da variação da consciência do escritor, que sente a cidade encantadora por um lado, pelo que crê que seja seu progresso, e desoladora por

outro, pela degradação humana que o desenvolvimento gera. Aqui os anúncios igualmente se acotovelam para se mostrar aos consumidores, mas são vistos como adorno da cidade moderna:

Em cada praça, onde instintivamente demoramos os passos, nas janelas, do alto dos telhados, em mudos jogos de luz, os cinematógrafos e as lanternas mágicas gritam através de *écran*, o reclame do melhor alfaiate, do melhor livro, do melhor teatro, do melhor revólver. [...] No alto das casas, o interesse e a neurose, não só nas lanternas mágicas como em letras de fogo, azuis vermelhas, verdes, enterram no público a pua do reclame; na praça, as feiras de música em que a luz elétrica incendeia os cartazes e galvaniza os apetites exaustos de multidão! Aparecer. É a moléstia de cidade, a moléstia do mundo. (*Vida* 73)

O jornal, como divulgador ideológico do comércio, como já se comentou, é diagnosticado como outra moléstia social, em “Esplendor e miséria do jornalismo” (*GN*, 13 de março de 1910). Em forma de ficção, a crônica relata a trajetória de jovem “chegado do norte”, que, enlevado com o mundo da notícia, dedica-se a exercer a profissão de repórter. O objetivo do texto é produzir crítica à influência social do diário, o que de fato se dá, mas nas entrelinhas perpassa também o encanto pela sua presença, como quando o personagem tem o primeiro contato com ele:

A sala estava cheia. As secretarias especiais todas ocupadas, a grande mesa no centro repleta de repórteres, de cabeça baixa, escrevendo, enchendo tiras. Às janelas jornalistas conversavam. À mesa do secretário,

dois sujeitos pendiam súplices. As perguntas, os risos, as gargalhadas cruzavam-se (*Vida* 155)

Tanto o frenesi do dia a dia do profissional como a dimensão empresarial e comercial do sistema noticioso são atraentes ao jovem interioriano:

[...] a reportagem, a redação, a colaboração; mostraram-lhe gabinetes, livros de assinantes em cofres fortes, para não se perderem em caso de incêndio, os imensos *halls* da tipografia e dos linotipos, a sala da clichagem, a sala da tipografia, a sala da gravura, a estereotipia, as máquinas, seis ou sete máquinas enormes, espécies de monstros conscientes. (*Vida* 157)

Convencido de que esse é o caminho do sucesso, o nortista atira-se na profissão. No entanto, a tentativa de realização pela “profissão sonhada”, que ilude levar à “glória, fama, dinheiro, tudo fácil” (159), acaba sendo, na verdade, sua decadência pessoal, com a corrupção moral imposta pela “potência que é uma empresa jornalística” (156). João do Rio é, portanto mais um autor a tomar o sistema de comunicação, em especial o jornal, para a interpretação dos códigos surgidos e impostos pela nova ordem urbana.

É assim também com Lima Barreto, outro cronista tomado neste estudo como ícone do período. Sempre com olhar cético, ele escarafuncha o lado negativo do chamado progresso, e parece não se iludir com qualquer resultado dele. Em “Os nossos jornais” (*Gazeta da Tarde*, 20 de outubro de 1911), o autor faz detalhado diagnóstico dos diários brasileiros, com acento agudo em suas deficiências. “Os nossos jornais têm de mais e têm de menos; têm lacunas e demasias” (*Vida Urbana* 53), denuncia. Os motivos são claros,

em sua visão: “Não se compreende que um jornal de uma grande cidade esteja a ensinar às damas e aos cavalheiros como devem trazer as luvas, como devem cumprimentar e outras futilidades” (54). E pergunta-se, atônito: “Que dirão os estrangeiros, vendo pelos nossos jornais, que não sabemos abotoar um sapato” (54). Por outro lado, “eles desprezam tudo o mais que forma a base da grande imprensa estrangeira. Não há as informações internacionais, não há os furos sensacionais na política, nas letras e na administração. A colaboração é uma miséria” (55). Visto como combustível ideológico do regime liberal, o jornal é estraçalhado como tendencioso e corrupto, seja no âmbito do poder ou das pequenas ambições. Com sarcasmo, em “Divertimento?” (*Careta*, 4 de dezembro de 1920), foca as notícias policiais e desportivas:

Estas crônicas, às mais das vezes, me fazem sorrir. Elas são de uma ênfase, são escritas em tom tão altaneiro e homérico que a gente lastima que escritores tão épicos não procurem assunto na guerra de Troia, nas expedições dos Argonautas, na viagem de Vasco da Gama e proezas que tais. (*Marginália* 115)

Em “Anúncios... Anúncios...” (sem indicação de publicação original), o autor se explica, comentando a parte comercial dos diários, na voz de um personagem: “Não sou humorista e, se leio os anúncios, é para estudar a vida e a sociedade. Os anúncios são uma manifestação delas” (*Feiras e Mafuás* 31). É por meio deles que diz verificar “velhos conceitos e preconceitos” (32). Tudo o que encanta seus contemporâneos é visto como degenerador da moral e da vida. Sua flanância, por isso, é mais estendida na geografia urbana, e alcança regularmente o subúrbio carioca, onde vive e para onde acredita que a

modernidade não lança olhar. De acordo com Jaguaribe, essa “modernidade descentrada dos subúrbios, o seu ‘sem estilo’ nos fala da paisagem complexa de uma urbanidade híbrida que não possui feição tipificante, nem conduz às considerações mais abstratas do projeto nacional”, retratando que o surgimento do subúrbio carioca “não apagou de todas as zonas de confluência entre classes e etnias” (1998 53-4). É possível vincular esse olhar sobre o subúrbio à crítica à ciência. Segundo Sevcenko, incomodava a Lima Barreto “o cunho marcadamente discriminatório da ciência da passagem do século, sugestionada e impulsionadora da expansão colonialista das metrópoles europeias” (1983 174), que, no caso específico, levavam a “atitudes segregacionistas” (174), como a própria renovação urbana do Rio, que havia expulsado do Centro a população pobre.

Com esse olhar ao ambiente e ao indivíduo marginalizado pelo processo de modernização, conforme Jaguaribe, “Lima Barreto teceu a prosa do cotidiano marginalizado na Velha República” (53), numa ação consciente e voluntária, com objetivo de aprofundar questionamentos e críticas, postura que declara em “Padres e frades” (*Lanterna*, 23 de março de 1918): “Eu não me canso nunca de protestar. Minha vida há de ser um protesto eterno contra todas as injustiças” (*Vida Urbana* 140). Para honrar o próprio código, Lima Barreto coloca a República, acompanhada de seu discurso positivista, no centro de seu alvo. Em “A política republicana” (*ABC*, 19 de outubro de 1918), declara: “Não há assunto que mais me repugne do que aquilo que se chama habitualmente política” (*Marginália* 79). No entanto, esse é de seus temas recorrentes, no qual tudo lhe parece derruído pelo poder e pela ganância pessoal, postura que o leva a discutir o atraso social, mental e político do país. “Esse aspecto da nossa terra para quem

analisa o seu estado atual, com toda a independência de espírito, nasceu-lhe depois da república” (79), diz. E, assim, declara certa afeição pela antiga Monarquia: “Parecia que o império reprimia tanta sordidez nas nossas almas” (79).

Esse nostálgico flerte com o regime político já sepultado no passado lança sobre o Brasil republicano descrença inexorável. Sobre esse ponto, Sevcenko diz que “Lima não perde a oportunidade de denunciar o grau desmoralizante de corrupção política e econômica que empestava o regime” (1983 169). O crítico anota também que, assim como Euclides da Cunha, denunciava a “degeneração cultural que invadiu a República”, da mesma forma que o “processo de decadência intelectual” e a “glorificação da mediocridade” (126). Isso se verifica em “País rico” (*Careta*, 8 de maio de 1920), em que enumera problemas enfrentados pela nação, como epidemias, escolas insuficientes, falta de equipamentos militares; e lembra que a explicação do governo é sempre a falta de recursos para saná-los. O contrassenso, em sua visão se encontra no fato de, diante de tais questões, ocorrer a destinação de verba oficial a uma delegação de desportistas em competições internacionais, ou seja, o gasto de “trezentos contos de réis para alguns latagões irem ao estrangeiro divertir-se de calças curtas, a brincar nos recreios dos colégios” (*Marginália* 141). O discurso contrário ao oficial ganha força nas referências às obras de renovação da cidade, como em “O Jardim Botânico e as suas palmeiras” (*Tudo*, 26 de junho de 1919), em que critica o uso de tijolos, que substituíam o granito em construções. Não lhe agrada, no fundo, o abandono da tradição (granito) pela chegada do produto industrial (tijolo), e isso leva ao achincalhe da classe ligada ao poder: “A nossa burguesia republicana é a mais inepta de todas as burguesias. Não tem gosto, não tem

arte, não possui o mais elementar sentimento da natureza. Há nela pressa em tudo: no galgar posições, no construir, no amor, no ganhar dinheiro, etc” (*Marginália* 94).

Outro ataque direto ao poder ocorre em “O prefeito e o povo” (*Careta*, 15 de janeiro de 1921), em que comenta ações do alcaide Carlos Sampaio. Diz o cronista que “vê-se bem que a principal preocupação do atual governador do Rio de Janeiro é dividi-lo em duas cidades: uma será a europeia e a outra, a indígena” (*Marginália* 117). O comentário é recheado de ironias àquele que seria “excelente prefeito”, porém “de uma cidade da Zambézia ou da Conchinchina” (117). A restrição à administração vai do investimento em empreendimentos luxuosos, em lugar de casas populares, ao abandono da periferia: “Todo o dia, pela manhã, quando vou dar meu passeio filosófico e higiênico, pelos arredores da minha casa suburbana, tropeço nos caldeirões da rua principal da localidade de minha residência, rua essa que foi calçada há bem cinquenta anos, a pedregulhos respeitáveis” (117). Nessa linha, a renovação urbana do Rio torna-se pauta de crítica, como em “Leitura de jornais” (sem indicação original, 19 de março de 1921):

Não há dúvida alguma que o embelezamento das cidades sobreleva as questões de higiene e de assistência que elas também proclamam. É isto o que se tem visto em toda parte, principalmente nas capitais de tiranos asiáticos, onde se erguem monumentos maravilhosos de mármore e ouro, de ônix e porcelana, de ouro e jaspe, em cidades que não têm água nem esgotos e o grosso da população habita choupanas miseráveis. (*Feiras e Mafuás* 93)

A referência do local distante não é aleatória, pois mira a comparação com o Rio,

com um trocadilho de fundo baseado no par tirania-democracia: “Com o advento da democracia nos países de origem europeia, especialmente no nosso, depois da proclamação da República, essa regra asiática tem sido mais ou menos obedecida, com o caráter cenográfico que nos é próprio” (93). O autor raramente encontra encanto com mudanças vinculadas ao dístico “O Rio civiliza-se”; mas descrença nele, baseada em fatos conhecidos pela experiências das pessoas ou pelas notícias de jornal. Clássico exemplo é “As enchentes” (*Correio da Noite*, 19 de janeiro de 1915), em que comenta “as chuvaradas de verão”, que traziam situações calamitosas à cidade, como “suspensão total do tráfego” e “interrupção das comunicações”. E a origem do problema é, para ele, a política de reurbanização da capital: “O Prefeito Passos, que tanto se interessou pelo embelezamento da cidade, descuroou completamente de solucionar esse defeito” (*Vida Urbana* 77). Trata-se, conforme observa, de problema cultural brasileiro, qual seja preocupar-se “muito com os aspectos externos, com as fachadas, e não com o que há de mais essencial nos problemas de nossa vida urbana, econômica, financeira e social” (77).

A mesma agressividade nas avaliações Lima Barreto mantém contra manifestações sociais. Por isso, com regularidade, torna público o seu “riso íntimo” a respeito de qualquer impulso feminista que surge no país, como o faz em “Uma nota” (*Careta*, 27 de agosto de 1921), ao ridicularizar aquilo que chama de “as coisas jocosas desse nosso feminismo burocrático”, isso apesar de declarar que acompanha o movimento “com o maior interesse” (*Marginália* 128). O autor vê nas alterações do papel da mulher mais uma das excrecências da sociedade de seu tempo, como em “Vestidos modernos” (*Careta*, 22 de julho de 1922), em que achincalha a moda adotada por elas:

Uma dama passava com um casaco preto, muito preto, e mangas vermelhas; outra, tinha uma espécie de capote que parecia asas de morcego; ainda outra vestia uma saia patriótica verde e amarelo; enfim, era um dia verdadeiramente dedicado a Momo. (*Marginália* 89)

Quando o movimento feminista em si é pauta, a posição conservadora do autor torna-se bastante mais clara. Em “Carta aberta” (sem indicação de publicação original), dirigida a uma “Excelentíssima Senhora”, tenta fazer formalmente declaração de apoio ao feminismo, declarando jamais ter negado “capacidade alguma na mulher”, mas sua argumentação reafirma preconceitos, que os olhos do leitor de hoje podem facilmente identificar. Ao afirmar que “o nosso tempo é de cousas práticas e frutíferas” e que, portanto, “não permite mais a perda de energia com futilidades de civilidade e boa educação” (*Marginália* 132), observa que em “partidas do tal futebol, as damas e senhoritas trocam amabilidades de palavras e gestos que faziam corar um frade de pedra” (133). Explica, ainda, que seu “antifeminismo não parte do postulado da incapacidade da mulher, para isso ou para aquilo; é baseado em outros motivos, mais de ordem social do que mesmo de natureza fisiológica ou psicológica” (133).

Em outra ocasião, em que chama de “Comédia nacional” (*Careta*, 27 de maio de 1922) os preparativos para as comemorações do centenário da independência, satiriza montagens teatrais subvencionadas por recursos públicos, e sugere que algumas das atrizes são “gentis meninas que deviam estar costurando honestamente nas nobres lojas do Senhor Ortigão, em vez de andarem a saracotear bobagens forrobodescas” (*Marginália* 144). Em “A mulher brasileira” (*Gazeta da Tarde*, 27 de abril de 1911),

busca denunciar seu atraso em relação às estrangeiras, imigrantes no Rio. Diz:

Sem sair daqui, na rua, no bonde, na barca, poderemos ver a maneira verdadeiramente familiar, íntima, sem *morgue* nem medo, com que as mães inglesas, francesas e portuguesas tratam os filhos e estes a elas. Não há sombra de timidez e de terror; não há o “senhora” respeitável; é “tu”, é “você”. (*Vida Urbana* 52)

O questionamento da capacidade da mulher alcança limites drásticos em “A música” (*Correio da Noite*, 30 de dezembro de 1914), em que explica o atraso musical no país pelo fato de essa produção artística estar “entregue às moças”:

Os grandes músicos têm sido sempre homens e se não temos equivalentes aos escritores e pintores que possuímos, é porque de uns tempos a esta parte a música ficou sendo, entre nós, arte de moças que querem casar, ou de outras que querem ganhar muito dinheiro ensinando aqui e ali (*Vida Urbana* 63).

A carranca do autor não poderia deixar de se esquecer das festas populares, como o carnaval, manifestação popular que qualifica, em “O pré-carnaval” (*Careta*, 14 de janeiro de 1922), de “a festa mais estúpida do Brasil” (*Vida Urbana* 271). Em outra crônica, “Sobre o carnaval” (sem indicação original), tece extensa crítica às modinhas e marchinhas que embalam os foliões:

[...] o que me aborrece mais no atual Carnaval é a conclusão a que fatalmente chego ao ouvir as suas cantigas, sambas, fados, etc., ao ouvir toda essa poética popular e espontânea, de não possuir o nosso povo, a

nossa massa anônima, nenhuma inteligência e de faltar-lhe por completo o senso comum. (*Feiras e Mafuás* 211)

Para ele, trata-se de “tal pobreza de pensamento” que nada mais pode despertar “a quem medita” senão “piedade, tristeza e aborrecimento” (211). Igualmente grande alvo de sua ira é o esporte, com destaque àqueles praticados coletivamente, que a seu tempo ganhavam grande simpatia popular. Em “Não queria, mas...” (*Careta*, 3 de junho de 1922) diz que “O *foot-ball* é uma escola de violência e brutalidade”, ao comentar reportagens dos jornais à segundas-feiras, as quais “não cessam de censurar as cenas vergonhosas que se dão nos campos do jogo de pontapés na bola” (*Marginália* 150). De modo geral, seu incômodo se deve à incompatibilidade que vê entre esse esporte e o senso de civilidade, como explica em “O *foot-ball*” (*Careta*, 1 de julho de 1922): “O Rio de Janeiro é uma cidade civilizada e não pode estar entregue a certa malta de desordeiros que se querem intitular *sportmen*” (*Marginália* 153). Curiosamente, não apenas a modernidade do “esterco humano” (*Feiras e Mafuás* 85), como rotula o esporte, o incomoda, como também outros ideais, como – surpreendentemente – a proposta de criação de uma universidade na capital do país. Para Lima Barreto, trata-se de um jogo de cena, como diz em “A universidade” (sem indicação original, 13 de março de 1920): “O intuito dos propugnadores dessa criação é dotar-nos com um aparelho decorativo, suntuoso, naturalmente destinado a fornecer ao grande mundo festividades brilhantes de colação de grau e sessões solenes” (*Feiras e Mafuás* 109). Conforme frisa Sevcenko, Lima Barreto “deplorava a própria instituição de ensino acadêmico”, pois “a elite aí formada passava, por definição, a construir uma casta privilegiada, que usufruía

espuriamente dos cargos dirigentes do país” (1983 125)

Pelo que se comentou acima, nota-se que, de algum modo, a produção de Lima Barreto faz um consistente contrapeso na história da crônica, ao buscar a denúncia de problemas surgidos pelo proclamado processo de modernização do país, sem propor integração do indivíduo ao novo meio urbano. Se na primeira fase da crônica, discutida acima, Alencar, Machado e Bilac buscam rascunhar um panorama do Rio de Janeiro, esses cronistas do momento seguinte, já nascidos na cidade mais expandida e que atuaram essencialmente no alvorecer do século XX, atribuem-se a missão de esmiuçar suas pequenas células de vida, que se encontram nos becos, nas vielas, nas esquinas das praças, nos caminhos dos subúrbios. Assim, tanto João do Rio como Lima Barreto, acrescentam ao gênero a função de revelar retalhos que, cerzidos, compõem sua face mais periférica. Com isso, não apenas sua totalidade aparece retratada, como também sua disparidade, seus paradoxos e contradições. Muitas vezes, em especial em Lima Barreto, o subproduto do progresso aclamado se ajusta ao foco da crônica e traz ao leitor figuras e situações de vida renegados pelo discurso dominante, lançando à vista e tornando protagonistas aqueles excluídos da fachada de modernidade.

¹ A reportagem tida como moderna surgiu no diário *The Sun*, de Nova York, ao final da primeira metade do século XIX, quando fugiu da “subordinação passiva e doutrinária aos agrupamentos partidários” (Werneck Sodré: 1977, 3-4), e passou a influenciar jornais do mundo todo como exemplo de jornalismo.

² Refere-se aqui à origem da crônica no sentido estético e com o valor ideológico com que o gênero se firmou. Conforme João Roberto Faria, é consenso que Alencar foi, no carioca *Correio Mercantil* de 3 de setembro de 1854, o “primeiro a cultivar entre nós o folhetim caracterizado pela sua leveza de estilo e variedade de assunto” (1992 304), opinião corroborada por Gledson, que o classifica como o “fundador do gênero” (1990 25). Francisco Otaviano pode-se considerar marco histórico, visto que precedeu Alencar em assinar uma coluna com características semelhantes no que diz respeito ao seu teor jornalístico. Da mesma forma, há outras manifestações antecedentes, como *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro*, de Joaquim Manuel de Macedo, de 1852, que porém mantém a natureza ensaística do texto.

Capítulo 3: Projeto a conta-gotas

Com velocidade desconhecida até então, a cidade cresce, ilumina-se, transforma-se. Corre para o horizonte e sobe para o firmamento, torna-se robusta em paisagens que surpreendem a vista, adquire novos costumes, adota ritmo acelerado e passa a testemunhar novos conflitos sociais. Aqueles seus ares bucólicos, ainda de povoamento colonial mal urbanizado, atrasado e desprovido dos benefícios da civilização, confinavam-se cada vez mais na crescente periferia, nos registros históricos, nas fotografias e na memória. Agora, salpicada de máquinas, dinâmica, ela se renova a cada instante, nos arranha-céus, nos automóveis, no bonde, nas luzes coloridas que anunciam novidades tecnológicas no escuro da noite, na repentina formação de multidões, no apito da fábrica, numa efervescente vida cultural, nos habitantes chegados do exterior e nas novas falas trazidas por eles. A força econômica de São Paulo, colhida nos cafezais, impulsiona com esses elementos a capital do Estado para a vanguarda da industrialização brasileira, processo que parece fazê-la suplantar a face provinciana, reafirmar sua força na política nacional e integrar a dita modernidade, inclusive com a atualização dos conceitos artísticos. Parece apenas, pois os sinais de avanço material ainda não se fazem refletir na mentalidade imperante na cidade, que, de alguma forma, representa a do país e se mantém estacionada 50 anos no passado.

De modo esquemático, esse é um resumo do eixo argumentativo do jovem bacharel em direito António de Alcântara Machado (1901-1935), em sua obra não ficcional, iniciada em 1923, no *Jornal do Comércio* de São Paulo (doravante, *JC*). Sua

notória inclinação para a análise, o comentário eloquente e a postura crítica, além da singular qualidade redatorial, destacam seu trabalho desde as primeiras notinhas, muitas sem título e às vezes sequer assinadas. Ele mesmo as chamava de *suelos*, isto é, pequenas reportagens de assunto vário. As pílulas diárias de texto servirão para o autor desenhar o fundo de quadro desse ambiente, amorfo e mutante, fonte de sua extensa carta de temas. No decorrer dessa fase profissional, Alcântara afina os instrumentos para moldar sua crônica, até produzir *Pathé-Baby (PB)*, série publicada no *JC* em 1925 e reunida em livro no ano seguinte. Por esse motivo, seu exame permite a discussão de tópicos relevantes para a geração do autor, com relevo às atividades culturais, bem como contribui para a leitura de suas obras ficcionais, em especial *Brás, Bexiga e Barra Funda (BBBF)*, de 1927, e *Laranja da China (LC)*, de 1928.

Desde os primeiros passos profissionais, o jovem autor paulistano investe no projeto de seguir caminho aberto por destacados jornalistas-escritores, que dividiam a pena entre literatura e assuntos da imprensa, como aqueles comentados no capítulo anterior, sendo um dos primeiros a adotar essa prática na cidade de São Paulo, que se tornara tradição no Rio de Janeiro desde os tempos românticos. Quando inicia a atividade de cronista, Alcântara não passa de aprendiz de jornalista. Na primeira fase de atuação profissional, de cerca de dois anos, ele se orienta pela necessidade do jornal de cobertura diária de São Paulo. Sua temática é ampla, e se relaciona com inúmeros aspectos da metrópole. Os *suelos* foram publicados de três formas: assinados pelo próprio autor, por S. S. da S. e mesmo sem assinatura.¹ No artigo “Pela nacionalização dos elencos” (*JC*, 16 de março de 1924), assinado com esse pseudônimo, explica-se que as iniciais significam

“Sófocles Shakespeare da Silva”. A confirmação de autoria daquela porção de artigos não assinados, que é baseada em um conjunto de objetos pessoais do autor – valioso do ponto de vista histórico, hoje conservado no IEB-USP. Trata-se de três cadernos organizados pelo próprio Alcântara,² nos quais ele reunia recortes, em ordem cronológica e por tema (teatro e autores nacionais, por exemplo), de seus textos publicados. Em alguns casos, incluía também ao lado os anúncios comerciais das peças e espetáculos que resenhava. Esse arquivo pessoal, no qual os recortes recebiam inclusive copidesque sobre erros de composição, passa a impressão de que ele tinha projeto de dar a suas efêmeras notas vida mais perene, eventualmente em livro. Um desses caderninhos, cujo “frontispício” traz sua assinatura e o registro de outubro de 1924 como data de sua abertura, é reservado a seus textos sem assinatura, exatamente onde os batiza de *sueños*.

No presente capítulo, o objetivo é mostrar o nascimento da relação ambivalente de Alcântara em abraçar a modernidade, característica também de seus colegas modernistas. A partir dessa postura, em sua produção inicial que é um ensaio geral de sua atuação no mundo das letras e que foi apenas parcialmente reunida em livro, ele elabora uma cidade ideal, em que desejos se mesclam aos problemas que detecta na cidade real. Assim, percebe-se seu entusiasmo ao tratar do comércio, da indústria, dos imigrantes, entre outros temas que lhe garantem feição cosmopolita, ao mesmo tempo em que busca denunciar pontos de atraso que impedem a consolidação da cidade imaginada. Nestes casos, surge a crítica com o objetivo de aperfeiçoá-la com uma constituição mais harmoniosa. Compõe-se por bricolagem, portanto, um painel urbano em que ressaltam, por um lado, a ansiedade pelo sonho de modernidade urbana, e, por outro, a angústia pela

constatação da impossibilidade de sua concretização plena.

Nessa fase é notório o trabalho de construção de estilo próprio e renovação linguística, em especial com a incorporação de expressões faladas ao texto formal, além de outros recursos baseados nos valores do movimento modernista, no qual ressalta a preocupação em construir uma narrativa de rupturas, associada às vanguardas. Assim, exame panorâmico de tais textos, como se propõe aqui, permite ver como Alcântara³ entende a formação da metrópole paulistana e como ele avalia seu processo de modernização em comparação a sociedades mais avançadas, em especial as europeias, e como ele se integra à tradição da crônica, com herança de mecanismos já conhecidos em outros cronistas, como a conversa que vez ou outra trava com o leitor, como o faz em “Municipal” (*JC*, 24 de outubro de 1923):

Tendo-nos sido impossível (como também a vários colegas) assistir ao 141º serão da Sociedade de Cultura Artística de S. Paulo, ontem realizado neste teatro, por não haverem sido reservadas as habituais localidades da imprensa, – e o que é estranhável – estando o teatro totalmente cheio, deixamos de dizer da ópera representada, *Electra* de Strauss, e de sua interpretação. Os leitores nos relevarão certamente essa falta.

Da mesma forma, o cronista se incomoda com as exigências do veículo em que publica, que lhe tolhe o tempo necessário para fazer a reportagem com mais propriedade, como se a dinâmica jornalística impedisse tanto a crítica consistente como a qualidade de estilo. Isso, porém, o encanta, por ser uma marca de contemporaneidade. Esse é um dos meios pelos quais o cronista buscar ganhar credibilidade ao leitor, por compartilhar

alguns de seus sentimentos de ordem pessoal. Com assinatura de S. S. da S., em “Fazendo justiça” (*JC*, 7 de dezembro de 1924), justifica como característica do veículo diário erro cometido em artigo publicado pelo *JC* dias antes:

Aliás, eu estou certo de que a culpa cabe menos ao meu caríssimo companheiro do que a esse detestável costume, adotado nos jornais brasileiros, que obriga o desgraçado crítico a falar de primeira de uma peça logo a seguir à representação, isto é, entre meia-noite e meia ou uma hora e duas horas da manhã. O pobre cronista é obrigado a escrever atabalhoadamente no exíguo tempo de sessenta minutos. É natural, pois, que alguma coisa sempre fique por dizer.

O companheiro a que se refere S. S. da S. é o próprio Alcântara. O diálogo entre autor e pseudônimo não ocorre gratuitamente, mas com o objetivo de estabelecer um debate, em que o tema de fundo é o seu tempo, acelerado e fragmentário, próprio da era da produção em série. Uma das intenções de Alcântara é mostrar a importância de se compreender o novo mundo, em que as coisas se sucedem com tanta rapidez que o indivíduo não tem mais a possibilidade de apreendê-las caso não se adapte à velocidade contemporânea. E, para ele, como se vê nessa passagem, o diário é a mais completa representação desse novo ritmo.

SÃO PAULO EM CENA

Nesse período, apesar de ser eclético o repertório temático, o assunto que

interessa ao autor é a vida cultural, com a avaliação de peças de teatro e espetáculos em cartaz na cidade. Por conta desse foco sobre a condição cultural paulistana, o autor produz um sem-número de artigos para comentar o funcionamento urbano, os problemas do tão sonhado e admirado processo de formação da metrópole, os absurdos e contrassensos administrativos e obras públicas abandonadas. Esse debate foi em geral publicado sem assinatura, como forma de dar-lhes a autoridade institucional do jornal.⁴ Vale notar que o tom é bastante diverso daquele observado em João do Rio, quando trata de questões surgidas com as novas dimensões da cidade, por exemplo. No cronista de São Paulo, a influência social do jornal parece mais consciente, e ele então usa seu espaço de modo mais combativo, com mensagens mais diretas, dando a suas crônicas cores mais fortes para a militância intelectual.

Em “O Modernismo e o teatro”,⁵ Décio de Almeida Prado observa que durante o período mais afirmativo do Modernismo de São Paulo (1922-1930), a discussão sobre teatro esteve presente sobretudo pelas crônicas de Alcântara, nas quais buscou encontrar o viés de brasilidade pela relação com elementos circenses. Segundo Sérgio Milliet, “foi António de Alcântara Machado o primeiro a chamar a atenção para esse *clown* que Blaise Cendrars colocava em primeiro lugar na lista dos admirados” (“Saudades do circo”, *O Estado de S. Paulo*, 6 de maio de 1961; citado por Prado, 23). De fato, no número de estreia da revista *Terra Roxa e Outras Terras (TR)*, de 26 de janeiro de 1926, Alcântara fala de tal paixão, na crônica “Indesejáveis”:

São Paulo tem visto companhias de toda a sorte. Incontáveis. De todas elas, bem nacional, bem mesmo, é a de Piolin!⁶ Ali no Circo Alcebiades.

Palavra! Piolin, sim, é brasileiro. Representa *Dioguinho*, o *Tenente Galinha*, *Piolin sócio do Diabo*, e outras coisas assim, que ele chama de pantomimas, deliciosamente ingênuas, estupendas, brasileiras até ali.

Para destacar o argumento, Alcântara contrasta o espetáculo do palhaço com aqueles montados pelas casas de teatro, nos quais se encontrava tudo o que afrontava o desejo de sua geração de definição de identidade nacional, ao menos nas artes:

As outras companhias, sempre dirigidas pelo brilhante ator patricio Fulano e das quais faz parte a inteligente estrela Beltrana, caceteam a gente com peçazinhas mal traduzidas e bobagens psudoindígenas. A de Piolin, que nem chega a ser uma companhia, não. Diverte! Revela o Brasil. Improvisa brasileiromente tudo. É tosca. É nossa. É esplêndida.

Almeida Prado avalia apenas a crítica teatral de Alcântara da fase de crônicas mais longas, iniciada exatamente em janeiro de 1926. No entanto, na fase dos sueltos, ainda que com exercícios críticos mais modestos, encontra-se o mesmo impulso doutrinário e igual motivação de militância característica do Modernismo paulista, em que, do mesmo modo que diz Prado em relação à sua fase posterior, não apenas trabalha para contribuir na criação de uma fórmula de drama ideal ao caso brasileiro, como também se envolve no debate com a convicção de ser um agente de influência para a sua realização. Diz o crítico:

A sua atitude não é a de um observador imparcial, objetivo, mas a de um criador que, não encontrando no palco lugar para as suas concepções dramáticas, tenta redefinir o teatro, condenando em sua totalidade o

presente em nome de um futuro que se pretende instaurar. (17)

Essa série de crônicas, iniciada em *TR*, segundo o crítico, consolidará o posicionamento de Alcântara não apenas em relação ao teatro, mas também sobre toda matéria local que será a base de sua construção, aquela que Alcântara considera adequada:

A sua atividade crítica, a partir da crônica inaugural de *Terra Roxa e Outras Terras*, consistirá em boa parte numa longa e convincente enumeração dos defeitos da comédia de costumes, que voltara a germinar em 1920, aparentemente como a única planta adaptável às condições do clima dramático brasileiro. (19)

O exame de sua produção inicial, porém, revela que essas já eram preocupações de Alcântara muito tempo antes, ainda no período dos *sultos* no *JC*. Pela costumeira curta extensão dos textos, seus títulos em geral se resumem ao título da obra comentada, em especial no caso de peças teatrais. No conjunto, porém, revelam que o escopo de sua participação no jornal foi ganhando aos poucos a função não apenas de informar, mas também a de complementar a edição jornalística com comentário consistente e com texto bem acabado. O gérmen da essência do intelectual pode ser identificado já nessa fase, em passagens, disperso em uma frase da avaliação de uma ópera, em um período da descrição de um fato da cidade, em um parágrafo da crítica a um político ou da resenha a um livro recém-lançado.

A fugacidade jornalística parece ter-lhe caído bem nesse período. Seria insano repassar a pauta por que enveredou o jornalista no par de anos de atuação nessa função,

pela sua extensão exagerada, própria dos diários. Entretanto, vale a pena um rápido olhar à sua variedade, em um pequeno grupo de exemplos, pois ele mostra com que dinâmica os olhos e a mente desse novo *flâneur*, agora pelos meandros paulistano, se voltavam para os espetáculos dos teatros Municipal, Apollo, Boa Vista, Casino, Sant’Anna, da Sociedade de Concertos Symphônicos de S. Paulo; para o trabalho dos teatrólogos nacionais Amadeu Amaral, Artur Azevedo, Procópio Ferreira, Oduvaldo Viana e Paulo Eiró; a temporada de companhias importantes, como a Ba-Ta-Clan de Paris; as montagens de peças e óperas destacadas, como *Sei Personaggi in Cerca D’Autore* de Pirandello, *Guilherme Tell* de Rossini, *Faust* de Gounod, *Lohengrin* de Wagner, *Aida*, *Tristão e Isolda*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, *Rigoletto* de Verdi, *Salomé* de Richard Strauss, *Othello* de Shakespeare, *O Eterno D. Juan* de Leon Ditricstein, *La Boheme* e *Mme Butterfly* de Puccini, *Carmen*, de Bizet, *Fidelio* e *Coriolano*, de Beethoven; as composições de Villa-Lobos, Mozart, Bach, Liszt, Chopin, Schubert, Puccini; a performance das pianistas Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro (*Magda, la Temperamentosa*); livros de Alexandre Dumas, Alphonse Daudet, Verlaine, Victor Hugo, Gabriele D’Annunzio, Machado de Assis, Olavo Bilac, Coelho Neto, Camões, Menotti del Picchia e Eça de Queirós; e tópicos do noticiário, como a entrada da Santa Sé na Liga das Nações, os soviets de Moscou, greve de fome de detentos em Lisboa e o episódio do motim do Couraçado S. Paulo (todos de 1924).

Ainda que adiante, em artigos e crônicas mais longas, trate de manifestações culturais populares, com destaque à música composta e cantada pela boemia da periferia paulistana, que incluía negros e imigrantes, como se estudará no próximo capítulo,

Alcântara em verdade dedica-se de maneira especializada, como se nota pela seleção temática apresentada acima, à crítica de espetáculos oferecidos por teatros mais sofisticados à elite cultural da cidade, da qual ele, sua família e sua geração intelectual fazem parte. Há sua deliberada procura de mudança de rumo, independentemente de sua realização plena, na fase mais madura de sua obra. Neste momento, porém, o que ocorre é a reafirmação do que constata Ortiz, em *Românticos e Folcloristas*, de que o “pensamento das elites dominantes, ao identificar ignorância e superstição, desvaloriza imediatamente qualquer realação com a cultura popular” (37). De modo geral, Alcântara não ataca nem denuncia atraso nela, apenas a despreza sistematicamente em sua pauta, como forma aparentemente involuntária de dizer que ela “se apresenta como um entrave às exigências do progresso” (37).

Alguns aspectos que permeiam seus textos desse período, mesmo depois de filtrados os efeitos do tempo, mantêm ainda hoje interesse, seja para a compreensão do Modernismo, movimento ao qual Alcântara se liga cada vez mais a partir desse período, seja para o conhecimento da visão de Brasil que esse grupo busca construir e para o conceito de arte e literatura que o autor desenvolve, com objetivo de crítica às obras existentes ou de receita estética para as que estivessem por sair. A metrópole em formação também esta sempre acenando ao autor, com seus maquinismos, eventos de esportes e outros motivos que reúnem multidões. A atuação destacada de mulheres em várias atividades e a presença específica de imigrantes e de negros no processo de transformação do espaço urbano também estão entre seus assuntos e têm efeitos sobre sua linha de discussão. Nos comentários relacionados à produção cultural e artística,

argumentos de ordem conceitual são lançados ocasionalmente. Vistos em conjunto, indicam um horizonte estético, uma espécie de esboço teórico constituído a conta-gotas. Como se examina no capítulo seguinte, muitos deles voltarão à pauta, desdobrados ou revistos, em crônicas mais longas e densas a partir de 1926.

No conjunto das crônicas de Alcântara dessa primeira fase é possível observar com cores fortes aquilo que Rama chama de “*função ideologizante* que se projetou sobre as nova gerações dentro da tendência juvenil do movimento intelectual da época” (1984 110) na América Latina, postura decorrente da influência do desenvolvimento da sociologia como disciplina, marcante no do fim do XIX e início do XX. Por essa postura, muitos escritores se dedicaram ao ensaio ou mesmo usaram sua obra artística para a análise (117), como parece ser o caso de Alcântara, em especial na busca de contribuir para a construção e o estabelecimento de um projeto nacional baseado na ampliação da base culta e letrada da sociedade.

O bom humor está sempre presente, e, não raro, toques de arrogância são outro atributo dessa fase, e ganharão importância na sequência de seu trabalho, quando inicia a produção de textos mais longos, como se verá nos capítulos 4 e 5. Em outra ocasião, com o pseudônimo S. S. da Silva, dá uma boa mostra de versatilidade para alimentar a regularidade de seus comentários, em “Alegria gramatical” (*JC*, 13 de fevereiro de 1925). Ao informar que uma comédia havia saído de cartaz, o artigo fala, sim, de um erro de português que havia em seu anúncio:

Felizmente. Ninguém pode calcular até que ponto estou satisfeito. E não só eu. A gramática também está pulando de contente com a notícia.

De agora em diante, nos anúncios, nos cartazes expostos na frente do teatro, nos programas, nos comunicados à imprensa, não se verá mais o nome da peça de Verneuil, que a gente do Royal escrevia assim: *Casamento à prazo*.

Maldita crase! Horrorosa crase! Infame crase.

Eu não sou gramático. Nunca usei sobrecasaca, nem botinas de elástico, nem óculos de aros de ouro. Nunca. Mas que diabo! – Há coisas que bolem com os nervos gramaticais da gente!

A opção do comentário sobre detalhe pode até parecer chiste, mas busca em verdade crítica mais aguda, relacionada ao analfabetismo do país, tema que aliás voltará à pauta, como se verá adiante. Para entender a situação cultural da cidade, o autor adota a postura digna de cronista de seu tempo para dar alcance social à análise de qualquer tema. No entanto, a linguagem disgestível, com salpicos de ironia, se preserva inclusive na crítica feroz, que aliás o autor cultivava com esmero, como se vê no artigo em que comenta “O micróbio do amor” (*JC*, 10 de setembro de 1924), de Bastos Tigre, no qual apoia a galhofa no próprio título da peça. Diz ele que a peça “pode ser o que quiserem, menos teatro. São três atos maçantes, sem movimento e sem espírito, irremediavelmente atacados pelo micróbio do tédio...”

Alcântara trabalha, assim, no sentido de estabelecer um padrão de crítica cultural, que abrangesse o universo de espetáculos, de modo a avaliar o estágio intelectual da cidade, e não se furta a manter tal postura mesmo quando se trata de espetáculo consagrado, como o faz ao colocar em tópico interpretação de “Francesca Nozières” (*JC*,

4 de fevereiro de 1926), que havia entrado em cartaz em São Paulo depois de ter se apresentado na capital do país:

Começo com uma chapa: o primeiro dever da crítica é ser sincera. E é com sinceridade e franqueza que falarei de Francesca Nozières. Essa artista chegou a S. Paulo trazendo como arautos incondicionais elogios da crítica do Rio. Veio com fama de admirável, excepcional declamadora. Mentira se dissesse que ontem, no Conservatório, não sofri grande desilusão.

As opções cênicas e temáticas das revistas são também objeto de avaliação, como no exame que faz de “Piparote” (*JC*, 19 de dezembro de 1924). Nesse caso, o tom jocoso é preservado na argumentação com ares de superioridade para uma reprimenda moral à sensualidade contida no espetáculo:

De fato, a obscenidade da revista levada à cena é tal que aqui caberia um longo e enérgico protesto contra ela.

Ó, senhores revistógrafos de Portugal! Graça é uma coisa, obscenidade é outra muito diversa. A primeira faz rir, a segunda só causa asco. [...] É pena que “Piparote” seja assim tão imunda. Temos para nós que, com alguns cortes e algumas atenuaçõezinhas, ela se tornará bastante aplausível.

A atuação como crítico do teatro paulistano considera também o panorama cultural da cidade. Em “Para evitar queixumes” (*JC*, 23 de agosto de 1924), assinado por S. S. da S., mostra-se incomodado, e bastante, com a rivalidade entre a Capital Federal e sua cidade. No trecho a seguir, escreve a propósito da temporada da Companhia Lírica

Italiana, que nessa data ainda atuava no Rio, antes de ir a São Paulo:

Quase sempre, os melhores elementos cantam no Rio e de lá embarcam diretamente para a Itália ou os Estados Unidos, que é hoje a terra de promessa dos cantores de mérito.

É uma injustiça, para não dizer um desaforo, o que tem sucedido todos os anos: para a plateia carioca – o que há de melhor; para a paulista – o resto, o que sobra, o pior...

Nós pagamos o mesmo preço: temos o direito de exigir espetáculos iguais.

O rancor entre as duas maiores cidades do país, menos de dois anos depois, dá lugar, porém, a uma visão mais clara da questão. Alcântara parece entender, em “Pasmaceira” (*JC*, 28 de fevereiro de 1926), texto mais uma vez assinado por S. S. da S., que o tratamento recebido por São Paulo é desrespeitoso, e a ausência de grande público, na verdade a razão dos altos e baixos que o teatro sofria em São Paulo, seria consequência do bom gosto estético do paulistano:

Pronto: não há mais teatro em S. Paulo. [...] Uma tristeza. Qual o motivo? Falta de público? Está claro. Mas essa ausência de público é originada pela inexistência absoluta de boas companhias.

A platéia de S. Paulo não quer mais saber de mambembes. Felizmente. E como para cá só vêm em geral mambembes, os teatros ficam vazios. Aí está.

Diante dessa atitude justíssima de um público sempre ludibriado, os

próprios conjuntos vagabundos (todos os vagabundos são cínicos) abandonaram a praça.

Nesses toques de bairrismo, Alcântara claramente considera o Estado de São Paulo o carro-chefe da modernização brasileira, tanto física como espiritualmente, tanto econômica como ideologicamente, convicção que se aprofundará na etapa seguinte de sua obra. Ele reflete o pensamento dominante paulista, gestado principalmente pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco, onde, aliás, formou-se bacharel. Na revista dessa instituição de 1909, por exemplo, apregoava-se a “superioridade inata paulista” (citada por Schwarcz: *Espetáculo* 177), reflexo da concentração da elite produtora no Estado, sentimento que transpira em seus textos, inclusive nos gritos que lança na comparação com a Capital Federal, no que diz respeito ao fato de esta ainda usufruir de melhor e mais intensa vida cultural. O jovem jornalista parece discursar em favor da compreensão generalizada daquilo que era professado por essa Faculdade, de que já não era sem tempo que se entendesse que de São Paulo lideraria o movimento civilizatório do país, impulsionado pela sua bravura histórica (marcada pela figura do bandeirante) e pela força econômica que se consolidava pelo menos desde a década de 1860, com o crescimento do negócio do café, como já visto.

Nessa sua faceta, em que a eloquência dá o tom, apresenta-se como força o promotor cultural, que usa o poder de influência de sua presença no jornal tanto para estimular o crescimento de manifestações artísticas na cidade, em especial as de espetáculo, como teatro e música, como para sugerir ajustes às casas e companhias já em atividade. Tratava-se de certa militância em favor do desenvolvimento mental na cidade e

no país tão característica de outros autores do Modernismo paulista, como Oswald e Mário, Menotti Del Picchia, que também a acumulavam com a atuação intelectual propriamente dita. Em Alcântara, trata-se da consciência de ser o cronista um mediador dos novos códigos de uma sociedade em transformação, na qual a vida cultural é elemento decisivo para se auferir seu estágio intelectual.

Assim, as concisas várias jornalísticas, apenas parcialmente reunidas em livro,⁷ são providas não apenas de condenações ou elogios, mas também de argumentações e questionamentos conceituais, tanto com a inclinação ideológica da classe social do autor, delineada na apresentação deste trabalho, bem como a estética de seu grupo de artistas, considerado da vanguarda brasileira. Com isso, o autor praticava a elaboração de sua prosa, como também ajustava seu tom ensaístico, que se manterá em sua crônica até o final de sua curta trajetória intelectual.

Tais reflexões e conceitualizações, quando vistas em seu conjunto, acabam por definir um painel dos valores artísticos e ideológicos que compunham o pensamento do autor. A crítica teatral, mais volumosa que qualquer outro tema, é a que fornece mais subsídios para esse exame, pois ela é em geral feita de forma associada à literatura ou a outras artes. O que se apresenta no proscênio desses artigos é certamente o universo teatral, como opção de entretenimento em São Paulo. Entretanto, é desses salpicos teóricos e doutrinários que se podem garimpar detalhes do tempo, relacionados ao teatro, ao jornalismo, à formação da cidade metropolitana e seus problemas, à literatura e seus personagens, à filiação estética e todas as suas implicações.

O PAPEL DO TEATRO

Logo no início dessa sua fase, por exemplo, Alcântara comentava a peça “A juruti” (*JC*, 1 de fevereiro de 1923), em que faz incisiva restrições ao aspecto caricatural acentuado dos tipos e o exagero no uso do grotesco na trama e no cenário. No entanto, especialmente por se tratar de autor nacional, que teria superado inúmeras barreiras para colocar seu trabalho no palco, o cronista parece ter a obrigação de encontrar um ponto merecedor de elogio para considerar, no caso a criação de personagens:

Antes de mais nada, a peça de Viriato Correa merece incondicional louvor por não incluir no número de seus personagens um rapaz estroina recém-chegado do estrangeiro, criadas pernósticas, geralmente mulatas, que estropiam o francês, velhas ridículas e ***,⁸ meninos bonitos e meninas estouradas; uma senhora veneranda cuja única função no palco é fazer valer as tradições e as coisas pátrias; sujeitos gagos, cíciosos, negros e caipiras boçais que dizem disparates e quejandas figuras intoleráveis do nosso teatro... indefectíveis. “A juruti” é bem nossa, bem brasileira: tem como cenário um pedaço do Norte bravio, com seus vaqueiros desempenados, as suas almas bem formadas, as suas infindáveis querelas políticas, os seus tipos populares, a sua mexiriquice, o seu atraso, toda a rudeza e toda a poesia de sua vida.

Esse comportamento pendular, que oscila entre certa obrigação de criticar com espírito combativo e militante e a necessidade de condescender à dramaturgia nacional,

será característico da grande maioria de seus textos não ficcionais. A valorização da produção do teatro nacional faz parte de sua convicção de que o Estado de São Paulo vivia transição em todos os seus componentes, desde as ruas e as pessoas até as manifestações artísticas e culturais. No entanto, o incentivo era feito de modo dosado para que os envolvidos nesse setor – autores, diretores, atores, produtores, companhias e mesmo as administrações das casas de espetáculos – estivessem em alerta para que seu trabalho estivesse em acordo com o momento atual das artes.

Essa preocupação, a seu ver, é de responsabilidade do crítico que se propõe a realizar trabalho útil e ético. Consciente disso e empenhado em sua realização, em certa ocasião, traz a discussão à tona, em “O amigo da paz” (*JC*, 15 de fevereiro de 1923), que repete o título da peça avaliada de Oduvaldo Vianna, declarando seu impasse ao leitor:

O teatro brasileiro põe quase sempre o crítico a braços com este dilema: se ele fizer a sua apreciação, como deve, tendo em vista tão somente o valor real das peças, o seu maior ou menor coeficiente de beleza e de harmonia – com raríssimas exceções, não haverá original que não tenha direito a rijas palmatoadas, que naturalmente se farão sentir, embora de modo indireto, na pele inocente dos diretores de companhias e intérpretes; se ele considerar, antes de mais nada, que todos os aplausos e incentivos são poucos para premiar o esforço daqueles que se batem por uma causa nobre, cercados pela hostilidade, pela indiferença e pela ignorância de um meio atrasadíssimo, armado com os óculos escuros da boa vontade, terá paradoxalmente, para serviço do belo, de exaltar muita vez a feiura...

Oduvaldo Vianna, ainda o jovem e imaturo que se tornaria nome importante no teatro de revistas e no cinema apenas nas décadas seguintes, parece ter chamado a atenção de Alcântara, que lhe dava destaque na pauta sempre que seus trabalhos eram montados em São Paulo. Foi o que fez logo em seguida, em “A vida é um sonho” (*JC*, 2 de março de 1923), ocasião que aproveita para ir fundo na questão do ator, cuja interpretação, conforme os olhos do cronista, era sempre estereotipada, como resultado do atraso da arte no Brasil:

O ator nacional não tem necessidade de estudar e de observar cá fora, para apresentá-lo com verdade em cena, o tipo de que foi incumbido, pois que o seu papel foi feito sob medida, à sua feição, adrede para ele, e por ele tão somente poderá ser criado. Não faltam exemplos. Quem não conhece no Brasil um galã famigerado que, em todas as peças nacionais que representa é, sem exceção, um estroina completo, que faz espírito dizendo disparates, e sob hábitos condenáveis esconde um bom coração? [...] O ator brasileiro que uma vez imita com perfeição um gago, nunca mais consegue falar em cena senão aos solavancos; e a atriz que um dia faz com reconhecida mestria uma criada, essa, pobrezinha, nunca mais chega a ser patroa em **dias de sua vida.

O artigo buscará equilíbrio pela compensação da apreciação de pontos negativos com a mesma ênfase ao que a obra tem de bom. Com isso, parece também expressar nas entrelinhas estar satisfeito com a esmiuçada mirada que deu sobre a apresentação, ligeira, mas panorâmica, envolvendo todos os seus aspectos. E na síntese, a retomada dessa sua

proposta: “As qualidades de *A vida é um sonho* são suficientes para encobrir-lhe os defeitos. Só nos resta dizer, portanto, que a companhia Abigail Maia defende com apreciável brilho a comédia de seu diretor”.

Esse é mais um dos aspectos da postura de Alcântara em busca de uma crítica balanceada. A prática da ambivalência funciona também em favor do intuito de imparcialidade sobre os contras e os prós, que seria, assim, elaborada não apenas pela argumentação, mas também pela estrutura do texto. A tática, por outro lado, permite-lhe ampliar o horizonte de seu foco, como faz quando resenha a montagem de “Casamento americano” (*JC*, 15 de fevereiro de 1923), de Vicentina Soares, em que sua avaliação da obra não o impede de observar outro fato, fora do palco, merecedor de atenção: “Contam-se em todos os tempos, as mulheres que têm escrito para o teatro. Pode-se dizer mesmo que dos ramos da literatura é este o que vem resisitindo com mais vantagem às arremetidas femininas.” Cita nomes como os de Aura Abranches e Ruth Leite Ribeiro de Castro, além do de Vicentina, que então fazia sua estreia. Porém, apesar de indicar a importância desse sinal de crescimento da mulher autora de drama teatral no Brasil, não se furta a avaliar o resultado de seu trabalho apenas do ponto de vista artístico: “Não é um trabalho feliz. Como tantas outras, a peça de Vicentina Soares passará em branca nuvem, sem despertar atenção nem deixar eco.”

Quando fora dos novos padrões estéticos, segundo seu ponto de vista, deslocadas no tempo, as peças são julgadas em tom cáustico. “Ribeiro Couto é o poeta das emoções discretas, dos sentimentos simples, dos temas cor-de-rosa”, diz Alcântara (*JC*, 23 de março de 1923), a propósito de uma sua incursão no drama. A crítica continua feroz, sem

condescendências:

Pois Ribeiro Couto, autor teatral, não é diferente, guardadas, é claro, as devidas proporções. Sua comédia, *Nossos papás*, ontem levada à cena no Apollo pela companhia Abigail Maia, é de uma simplicidade, quer de intriga, quer de composição, tão extrema que toca as raias do pueril.

Entre temas associados ao comentário artístico, como aquele da situação da mulher, pululam outros, entre os quais se destaca o da questão do fortalecimento do teatro nacional, como se dá em “Dick, para a estreia da Cia Ferreira, no Royal” (*JC*, 15 de março de 1924), a propósito da companhia de teatro fundada por Procópio Ferreira, que teve de improvisar para conseguir levar a cabo algumas montagens, fracas, na visão do autor, que envereda por uma trilha doutrinária de caráter genérico, que inclui mesmo a administração dos grupos empreendedores do ramo:

Arte não se faz assim do pé para a mão. É Necessário um preparo lento, bem orientado e metodizado. Do contrário, o fracasso é certo, se não comercial, pelo menos artístico. Ora, para um artista, que o seja verdadeiramente, o comércio vem depois, muito depois da arte. Resta saber se no Brasil todos quantos vivem para o teatro e de teatro são de fato artistas, no sentido exato, que é o mais nobre da expressão. Para nós, a maioria não faz arte, mas mercancia, procura menos a beleza do que o lucro.

Em seguida, reconhece os valores do grupo teatral, com o foco na atitude positiva do ator, que aliás se tornaria nas décadas seguintes um símbolo da dramaturgia brasileira,

nos palcos dos teatros e nas telas do cinema. Assim, após as objeções, o crítico faz o balanço do lado positivo: “Mas levou avante a sua louvável ideia com a precipitação, para não dizer o desacerto, de que se fala acima.” No artigo “Pela nacionalização dos elencos” (*JC*, 16 de março de 1924), assinado por S. S. da S., vai mais a fundo, declara a preocupação com todas as letras, e constata que “internacional é o repertório e internacional é o elenco”, bem como reclama que não haja no teatro brasileiro companhias “verdadeiramente nacionais”.

A fundamentação de seus comentários sobre a vida cultural e artística traz proposições conceituais, apresentadas conforme as oportunidades oferecidas pelos tópicos. Uma breve seleção dessas passagens de reflexão de ordem estética, que se faz a seguir, sempre com recortes de artigos sobre espetáculos, publicados em jornal, revela a construção de um projeto teórico aos pedaços. Essas noções, relacionadas aos movimentos artísticos do período, servirão de norte não apenas para cada um de seus *sueños* – fugazes e efêmeros –, mas também para sua produção ficcional, como se estudará em mais detalhes no capítulo 6. Entre as preocupações mais recorrentes do autor, com relação às peças que analisa, estão, além das que já se apontaram acima (o nacional, a atualidade, a própria produção, entre outros), pontos de substância mais hermética, como a busca do realismo artístico. Quando da encenação da conhecidíssima *A Bela Adormecida* de Perrault em São Paulo, valeu-se do conto de fadas para discutir o tema, em “Ontem no Municipal” (*JC*, 29 de abril de 1924):

Em literatura como em arte, só a fantasia é eterna. Uma obra-prima de poesia ou de escultura, feita de sons ou de cores, deve à imaginação a

beleza que a imortaliza.

O que é copiado cruamente da vida, o que é trivialmente real não vinga e não perdura. A própria natureza, – diz um personagem de Pirandello –, *si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire, più allà, la sua opera di creazione.*⁹ O realismo passou de moda: os contos de **Scheherazade parecem cada vez mais novos...

Um pouco por dia, um passo por artigo, o autor consolida sua afiliação e segue em busca de uma definição estética válida para seu tempo e espaço (a metrópole). Para Alcântara, contos da carochinha, *As Mil e Uma Noites* e outras referências do gênero podem parecer, mas não são brincadeira. O cronista, em “Cartas de amor” (*JC*, 15 de março de 1926) retoma o assunto para condenar um aspecto da peça em tela, cuja ansiosa busca por realismo artístico havia, a seu ver, tornado a produção artificial:

Interessante. O teatro realista é geralmente o mais artificial de todos. As cenas que os anúncios dos cinemas chamam de vida real são quase sempre falsíssimas no palco. Para dar uma impressão bem forte e bem nítida do mundo e suas paixões, a maioria dos dramaturgos lança mão de recursos meramente teatrais. Exagera aqui, força ali, inventa acolá (inventa sim). O drama se torna coisa artificial, tudo quanto há de mais fora da vida.

Ainda que defenda o tema moderno, urbano, realista no tocante ao aspecto social, por esse viés de conceitualização paralela à análise da obra, o autor se afirma em favor da arte pela arte, pela produção artística como objeto de compreensão completa dentro de si mesmo, motivo pelo qual muitas opções de seus autores são severamente repreendidas,

como as responsáveis pelo fracasso estrutural da obra. Em “A injustiça da Lei...” (*JC*, 10 de outubro de 1924) condena dessa forma a peça que lhe empresta o título:

O teatro de tese morreu. Felizmente. Não há nada mais aborrecido, mais massante do que uma tese. No teatro, então, é horrível: os personagens não falam: discursam, expõem, argumentam. Qualquer deles, por mais boçal e humilde que seja, doutrina como um filósofo, arrisca paradoxos à Wilde, faz frases à Lamartine, e é cacete como um sábio...

Para desenvolver uma tese, o autor dramático é obrigado a deformar a vida, a suprimir a realidade das gentes e das coisas, transformando o diálogo em debate de teorias, expostas através de verdadeiros relatórios falados. Hoje em dia só se pode admitir o teatro de idéias, o teatro de Currel ou Pirandello. Mas esse mesmo, apresentado de maneira moderna, sem descambar para o dramalhão. Não sendo assim, é intolerável.

Não apenas a aborrecida tese no meio da representação dramática, mas a própria questão do verdadeiro e do verossímil na obra, ponto tratado de modo mais objetivo em “Alma forte” (*JC*, 15 de janeiro de 1925). O cuidado, dessa vez, é com a capacidade dos personagens convencerem em cena. De maneira velada, o texto sopra uma condenação à tendência romântica, que ainda parece se apresentar de modo bastante forte para o gosto do autor nessa fase do teatro brasileiro. Um contraste forte, para seus olhos mais afeitos aos novos ares da década de 1920.

Por isso usa até mesmo ironia para avaliar, nesse caso, protagonistas heróicos. Mais adiante, como se estudará no capítulo 5, Alcântara proporá que o personagem da

ficção de seus dias seja aquele ser que figura nos diários, e que a trama que ele vive venha das notícias que protagoniza. Mas a referência deve ser a pessoa simples e o acontecimento de rua, dos viventes comuns da cidade. No momento, porém, ainda não se trata de questão estética na construção da “criatura”, no termo que usou certa feita. O incômodo deste momento é a falta de ligame com o mundo empírico, com aquilo com que o espectador se possa identificar:

No teatro deste século são inúmeros os tipos de têmpera inquebrantável, titãs que nada intimida e nada verga. Os dramaturgos modernos têm evidenciado predileção extraordinária pela pintura dessas almas fortes, sobre-humanamente fortes em face do amor como em face do dinheiro, diante da vida como diante da morte.

O sinal trocado, isto é, a falácia de que o personagem foi extraído tal e qual como no mundo, é tampouco levado a sério. Parece não haver, para Alcântara, alternativa para a qualidade do teatro e da literatura, senão por meio de sua relação com a história e tradição do gênero. Relação compreendida também na sua dimensão de evolução e ajuste ao longo de sua história, para que o autor possa estar em conformidade com o momento e o local em que vive. Em “O príncipe dos gatunos” (*JC*, 22 de janeiro de 1926), uma trama policial, em que vários crimes ocorrem num hotel, Alcântara demonstra mais consistência teórica e sintonia com conceitos artísticos de sua época:

Já li que Antonio Carlos da Fonseca tirou o trecho da comédia *O príncipe dos gatunos* de um dos caso policiais de que teve conhecimento, há tempos, como repórter que era. Também, já li que Antonio Carlos da

Fonseca se inspirou num caso verídico a que assistiu como hóspede de um hotel numa estação de cura qualquer. Não acredito. Para mim, *O príncipe dos gatunos* tem origem diferente. Nasceu de uma leitura de Conan Doyle. Ou então de Maurice Leblano. Como tantas outras peças do mesmo gênero. Como tantas películas cinematográficas. A ação é arrajadinha em demasiado para ser verídica. Veridicamente brasileira, sobretudo.

Se na fachada a intenção do cronista é oferecer subsídios para a consolidação do teatro, a partir da superação de seu atraso estrutural, quando o disparate na peça teatral analisada a seu ver é exagerado, porém, produz uma sobrecarga crítica sem pudores, de modo pungente às vezes. Assim se dá quando analisa “Comidas, meu santo...” (*JC*, 19 de dezembro de 1925), a atuação inaugural da Companhia Nacional de Revistas. Em momentos, como esse, a contundência assume a forma de escárnio:

Eu acho uma graça enorme nas revistas nacionais. Enorme. Boas ou más, sempre me fazem rir. Quase todas são ignóbeis, deliciosamente estúpidas, lá de vez em quando, o Rio produz uma de fato espirituosa. Lá de vez em quando, surge um quadro em verdade bastante cômico. Raramente. Em geral, a revista brasileira é um compêndio de pornografia, sem nenhuma graça. Mas, assim mesmo, eu rio. Não com a peça. Mas com a interpretação. As companhias de revistas são, no Brasil, de décima ordem. E aí é que está a graça. Gente, que em tudo na vida **falhou, vem para a cena encarnar coisas sérias: a História, o Povo, o Maxixe, o Brasil, a Arte, o Carnaval, e assim por diante. É delicioso.

É dessa forma que, vez ou outra, aponta o provincianismo da cidade. Ufanismo de fora, para a perspectiva do presente capítulo, é sempre útil manter em consideração certo projeto de obra e de postura intelectual de Alcântara. A sua presença sempre contundente é, sem dúvida, parte da construção de seu parecer intelectual sobre o Brasil e a cidade de São Paulo, bem como de sua identidade teórica, de sua afiliação artística e de sua reputação crítica. Como já se disse, e ainda se estudará em mais detalhes adiante, parte desse projeto era confiança na demonstração de amplo conhecimento das questões por ele abordadas, com referências nacionais e estrangeiras.

A ranhete marcada por encontrar defeito em tudo é válida e útil, em sua concepção, tanto à sua imagem de promotor cultural e intelectual como ao movimento a que serve, com a tentativa de promover a difusão de seus valores. De modo associado, o conjunto das críticas busca apontar para o que se deve ou não ser feito, como verdadeiras doses de orientação doutrinária, à moda de quem segue a cartilha dos manifestos das vanguardas: confiante, militante combativo, reflexão consistente, objetivo de destruir o velho, de propor o novo, de fulminar o passado para construir o futuro. A busca desse conhecimento panorâmico também se aproveita de espetáculos estrangeiros em temporada na cidade. Como se verá nos capítulos 4 e 5, com essa postura, Alcântara engrossava o coro pela renovação das artes; no entanto, como busca-se mostrar aqui, o ponto particular do autor é a tentativa de propor soluções para questões brasileiras, pela comparação com o exterior. Em “El sendero en las tinieblas” (*JC*, 14 de março de 1926), estreia da companhia argentina Pagano, por exemplo, ele faz um modesto balanço da arte dos palcos no país vizinho a partir dessa peça dirigida por Edmundo Guibourg. A

despeito de seu fascínio pela América do Sul, a atenção aqui se volta mais ao desenvolvimento da arte em si, relacionado ao momento histórico no continente, porém sem exageros na digressão em relação à peça que se analisa. Interessa neste momento o registro de sua ligação com a modernidade dos palcos da Europa, que surge numa referência velada:

O teatro argentino ainda não se encontrou. Como o nosso. Tal qual. Anda a procura de si mesmo, de sua finalidade, do seu eu. Em geral, terrivelmente influenciado pelo estrangeiro e não modernamente. Sentimento nacional existe no teatro *gaucho*, *criolo*. Depois dos esboços da cena colonial, das farsas saídas da fomsa pantomima *Juan Moreira*, da contribuição do teatro gaucho estilizado a começar de 1884, dos dramas de Pedro Echague, da comédia tirada do gênero “chico” espanhol, depois de tantos e tantos ensaios, é que em princípios deste século a cena argentina começou a se firmar e possuir alma própria. É novíssimo. Só agora cuida de sua independência. Naturalíssimo portanto que ainda vá buscar na Europa materiais e tendências. Como acontece entre nós, materiais usados e tendências velhas quase sempre.

Outra oportunidade em que, ainda nessa fase, comenta artistas latino-americanos, será em “O recital de Berta Singerman” (*JC*, 13 de março de 1925), no qual foram recitados poemas de vários poetas renomados do continente; e Alcântara parece referir-se a eles com relativa familiaridade, como quando comenta o início de tal apresentação, por exemplo:

E a artista decerrou os lábios. E começou a declamar. Logo, os versos clangorosos da *Marcha Triunfal* de Rubén Darío encheram o teatro de harmonia e beleza. A voz que os dizia era quente, vibrante, musical. Tinha notas de clarim. O seu timbre inigualável seduzia e arrebatava. A cadência marcial dos versos rompeu vitoriosamente.

O espetáculo o encanta de tal maneira que ele volta a assisti-lo e a comentá-lo poucos dias depois, para apreciar a “arte deslumbradora de Berta Singerman” uma vez mais, e então, com o mesmo título escreve a 20 de março de 1925, no mesmo *JC*, que entre os poemas da noite estavam os de Gabriela Mistral. A atuação de Berta havia sido “mais um triunfo”, “ruidoso”, “legítimo”. E para iluminar ainda mais o talento da artista no palco, lembra o elogio pela própria artista das letras:

O talento da declamadora inigualável iluminou de novo a gala do Sant’Anna, e arrebatou e subjugou o público. A maravilhosa garganta, que Gabriela Mistral disse plasmada por Deus com outro limo que não o do comum dos mortais, limo harmonioso que vibra e canta, despediu novamente as notas de ouro que criam a beleza e realizam a poesia.

Com muito menos incidência, Alcântara comenta outros espetáculos como os de dança, e da mesma forma avança por conceitualizações sobre a essência de tal arte. No entanto, percebe-se que a consistência é mais frouxa, menos articulada e argumentada, como se vê em “Estreia da Cia. de Bailados” (*JC*, 9 de maio de 1924), aqui referido apenas a título de exemplo. Observe-se, entretanto, que permanece a proposta de desenvolver exercício teórico sobre a arte, neste caso, consideradas a música e a dança.

Como se percebe pelo trecho a seguir, parece predominar a superficialidade e o lugar comum, necessários mais para completar a extensão do artigo, e pouco interessa à busca que aqui se propõe de reconstituir e organizar a forma como Alcântara sistematizou seu pensamento estético e ideológico ao longo de suas crônicas. No entanto, vale o registro por seu aspecto curioso no que diz ao conceito de arte:

De todas as expressões da arte cênica o bailado é a que mais seduz. É a arte aristocrática por excelência! Nele, tudo é finura, tudo é beleza elegante e discreta. Não desperta emoções violentas, não se desvia de um perfeito e sereno equilíbrio: ama as meias-tintas sutis, a doce harmonia, os matizes, as gradações suaves.

Na dança, a música substitui a palavra, e os sentimentos falam através dos gestos e das atitudes. A música não conhece comentário melhor: o bailarino corporifica o sonho do compositor, é a expressão plástica, a expressão viva que completa os sons. A impressão que lhe transmite a música o espectador a vê realizada no palco.

Em alguns casos, mesmo quando considera a obra ultrapassada, pelo seu tradicionalismo e fraco apelo ao gosto popular, o autor mantém o tom crítico, mas a faz com declarado bom humor. Em “*Il trovatore*, de Verdi” (JC, 27 de outubro de 1923), lembra, com todo o cuidado, que essa é uma “ópera essencialmente melódica, é por isso mesmo das mais populares, não só de Verdi, como de todo o repertório Lírico”, razão pela qual é tão apreciada em todo o mundo. E como se trata de uma obra com seu espaço já garantido na história da música, com compositor consagrado em seu gênero, não vem

ao caso orientação doutrinária. Resta a constatação de seu prestígio:

O realejo e o gramofone já lhe banalizaram, há muito, os trechos mais sugestivos. Não há quem não os assobie e cantarole. Pode a crítica proclamar a pouca valia da partitura verdiana: o público, que a sabe de cor, a consagra e imortaliza com os seus aplausos e a sua admiração.

Nesse ecletismo temático, a periodicidade diária oferece, também, momentos divertidos, quando vistos na perspectiva do conjunto da obra de Alcântara. Novo no ofício, o jovem jornalista se empolga com a opereta “*La Scugnizza*” (*JC*, 3 de abril de 1923), informando no sóbrio início que se encenava no teatro Sant’Anna a obra, com “libreto de Carlo Lombardo e música do maestro Mario Costa”. É “uma deliciosa opereta”, diz entusiasmado, “um pedaço característico de Nápolis transportado para o palco, com os seus garotos endiabrados, as suas canções sentimentais, todo o lirismo e toda a poesia de sua alma encantadora”. Em sua fundamentação, lembra que o “o grande êxito ontem alcançado perante a plateia de São Paulo” explica-se por vários motivos, do libreto “interessante e bem escrito”, à música, com “trechos de grande beleza, de uma espontaneidade rara”. Sobram ainda flores ao elenco e aos músicos da orquestra.

Tempos depois, quando “a linda opereta *Scugnizza*”, como diz (*JC*, 14 de maio de 1924), entra de novo em cartaz na cidade, relembra que “é conhecidíssima da nossa plateia, pois aqui já foi ela representada por mais de uma companhia”. Alcântara volta ainda a resenhá-la a 5 de novembro de 1924, sempre no *JC*. Poucos dias depois, quando estreou um novo trabalho do mesmo libretista, “*La danza delle libellule*” (*JC*, 29 de novembro de 1924), refere-se ao evento com uma avaliação de sua obra como um todo,

no entanto demonstrando agora certa repugnância pelo autor comentado: “Isso não teria importância alguma se Carlo Lombardo produzisse coisas dignas de serem vistas ou ouvidas. Mas qual! Tudo quanto faz é mais ou menos medíocre.” Ocorre que o sucesso da obra primeira de Lombardo não acabava mais, e começou a incomodar o crítico. A dizer pelos seus próprios artigos e pelos anúncio de jornais do período, a opereta ganhava uma nova montagem a cada ano na cidade. E Alcântara voltava a avaliá-la. E, sempre no *JC*, em 17 de dezembro de 1925, sobre nova montagem, rasga o verbo, sem levar em conta seus elogiosos textos anteriores:

Scugnizza já está virando *A Viúva Alegre*. Batida a valer. Sabida de cor. Assobiada e cantarolada por toda a gente. Aborrece. Deu há muito o que podia dar. Acabou-se. Não interessa mais. Por isso, andou mal [*a companhia*] Léa Candini escolhendo-a para a estreia de seu conjunto em S. Paulo.

O caso uma vez mais parece um pouco chacota, mas era tratado com seriedade pelo autor. Sua ira contra a danada da opereta popularesca teria ainda desdobramentos, ao insistir, sobre novo espetáculo que estreava. Mais ameno, apenas mantém a opinião de que ela “já é surradíssima” (*JC*, 8 de abril de 1926). Seu mal-estar, aparentemente vindo do diminuto repertório teatral disponível aos paulistanos, no entanto, acaba se suavizando no ano seguinte, quando um de seus personagens do conto “Amor e sangue”, de *BBBF*, assobia um trecho da *Scugnizza*.

A exemplo dos cronistas que o precederam, Alcântara considera o teatro um dos fortes índices de modernidade e de avanço intelectual para a cidade, motivo pelo qual o

colocou em pauta perene de seus *sueños*. Em seu caso, isso parece ficar mais claro à medida que, em certas ocasiões, usa tais eventos para comparar a cidade a outros centros, do exterior ou mesmo a capital do país. O constante tom de protesto parece fazer sentido a um intérprete da cidade que a vê em contínuo crescimento urbano e econômico, mas com evolução cultural em descompasso. Assim, a qualidade lhe era devida tanto nos espetáculos quanto no avanço tecnológico ou na infraestrutura urbana. Essa seria a maneira de sua terra mostrar o crescimento mental associado ao material. O *flâneur*, então, esmiúça a urbe sob a luz do sol, trazendo à pauta seus temas mais chãos, que mostram a dificuldade de sociedade e governo para garantir seu funcionamento de modo civilizado, em crônicas que ganham acentuado teor político, como se o autor visse nelas a possibilidade de mobilização, com o ideal de corrigir o rumo dos equívocos que constata.

REPORTAGEM URBANA

São vários os textos do Alcântara dessa fase nos quais a intenção se assemelha a de um artigo de fundo, sem nada especial além do posicionamento denotativo sobre o assunto que aborda. Nessa produção, então, transparece o uso deliberado do poder de influência do jornal sobre o cidadão urbano, como quando critica a administração municipal ao apontar a interrupção da reforma de uma praça do Centro: “Os meses vão passando, inexoravelmente, e a Praça do Patriarca, já famosa, continua sendo um terreno baldio no coração da cidade!” (*JC*, 22 de janeiro de 1925). O cronista se elege guardião da cidade, o que lhe garante certa autoridade nos comentários, em especial os de teor crítico. A

denúncia de pontos negativos identificados na sociedade parece ter a função de auxiliar sua debelação, com o utópico intuito de elevá-la a um estágio ideal. Nesse caso, a própria segurança pública é debatida (*JC*, 24 de janeiro de 1925), como na ocasião da nomeação de novos comandantes da Polícia, em que o cronista os adverte sobre o que enfrentarão:

A fiscalização dos cabarés, o combate aos tóxicos, cuja venda é franca e intensa, provocando toda a série sinistra de desgraças, crimes e escândalos; a repressão dos jogos de azar, com o necessário fechamento das inúmeras casas que deles e para eles vivem em pleno centro da cidade; o policiamento permanente das ruas; a perseguição aos falsos mendigos; o estabelecimento da censura teatral efetiva e inteligente; a proibição da venda de livros e gravuras imorais, venda que hoje em dia é feita abertamente; a fiscalização das casas de prostituição, declaradas e disfarçadas.

Sem meias-palavras, deixa claro que acha que a cidade está fora dos eixos e que precisa de uma injeção de moralidade, a qual exige dos novos oficiais. Na aparentemente modesta mensagem, detalhes que incluem inclusive o pedido de censura ao tão adorado teatro. Nesse aspecto em particular, vale observar que a censura existia oficialmente no Brasil e era, muitas vezes, exercida arbitrariamente, o que certamente o leva a requerê-la “efetiva e inteligente”. Mais que isso, o que ele chama de “imoralidade” é também considerado caso de polícia, e a crônica se transforma em protesto de descontente:

O que vai, por aí, em matéria de desordem, imoralidade e crime, é uma vergonha; os larápios operam livremente; livremente funcionam antros de

tavolagem; a cocaína, a morfina e o ópio têm um consumo tão franco como o álcool; o Código Penal é violado cinicamente, todos os dias, a todos os instantes, sob as vistas complacentes dos que têm o encargo de zelar pela segurança e pela ordem públicas...

É relevante notar a crença do cronista no papel do Estado que, organizado e efetivo, parece-lhe capaz de se tornar o grande ator de tais melhorias. O desabafo em defesa dos bons costumes, por outro lado, é uma verrina à elite política, responsável por uma cidade abandonada, que, carente de bons tratos, é traçada como a verdadeira representação do atraso social. Textos como esse mostram que a metrópole, aos poucos, em seu processo de contínua expansão, ganha contornos diversos daqueles europeus que lhes serviam de modelo, trazendo sempre detalhes de um crescimento desordenado e sem planejamento institucional. Em outro sueto (*JC*, 11 de setembro de 1924), atribuía à consequência de “provincialismo” que alguns paulistanos considerassem a existência de problema de tráfego nas vias de São Paulo, algo então em debate no círculo político.

Para ele, é “curioso e risível” saber que a cidade “na opinião desses cavalheiros não pode mais comportar o formidável número de pedestres e veículos que a cruzam em todos os sentidos e a todos os momentos, à custa de empurrões e de choques...” Conforme argumenta, São Paulo e Paris possuem aproximadamente a mesma área, mas a segunda teria uma população aproximadamente sete vezes maior que a da primeira. Por isso, fica espantado ao referir que “ainda há quem discuta a sério a maneira mais fácil de livrar a cidade da inflação provocada pela sua circulação incomparável”. E o motivo dessa sua estupefação vem exatamente pela constação (contraditória, se vista no conjunto

de seus artigos) do real atraso de São Paulo, denotado não apenas pela mentalidade provinciana, mas também insuficiência de riqueza material, o que se evidencia na descrição do paulistano:

Em São Paulo, não se enxerga viva alma nas ruas. O paulista não sai de casa, e esse seu retraimento já foi comentado e explicado inúmeras vezes. A não ser em certos dias, chamados elegantes, e nesses ainda, das quatro às seis horas da tarde, no pequenino trecho da rua Direita que vai da praça do Patriarca à rua Quinze tão somente, o Triângulo tem um movimento apenas sofrível, que se deve a um ou outro Ford que passa, a um ou outro vendedor de jornais que corre...

Trata-se, para Alcântara, de uma cidade ainda com muitas heranças coloniais. E aí é que a porca torce o rabo (em broma que certa feita fez), talvez refletisse o autor, pois esse quadro contrasta com o irreversível processo de metropolização, com cenas de multidões, como o que descreve e analisa em *suelto* sobre os bondes de São Paulo, que passam “aos solavancos, levando os bancos repletos, e gente nas plataformas, e gente nos estribos; cada balaustre é uma penca...” (JC, 14 de setembro de 24). E, segundo diz, o que mais se via na cidade era essa cena “repetida todos os dias ao longo das linhas mais frequentadas da Light: Ponte Grande, Perdizes, Avenida, Barra Funda, Pinheiros, Angélica”, sendo assim a qualquer momento do dia, “à hora do almoço, à hora do jantar”. Com ares de decepção, a descrição dos “os carros que vêm à cidade e da cidade voltam” continua fria, em que estes “parecem latas de figos”, e abre espaço para a situação da pessoa que com eles se envolve, ora em tom de denúncia ora em tom de crítica, sempre

com pitacos cômicos, porém:

Para se conseguir um lugar num bonde, hoje em dia, é necessário arriscar a vida. Os motorneiros não se dignam **a parar os carros quando se lhes pede e, embarcado, o pobre passageiro se vê em palpos de aranha para não cair do estribo, porque nos bancos só se arranja lugar reservando alguns dias antes.

Com crítica às autoridades e instituições públicas administrativas da cidade, que não cuidam de “problemas assim corriqueiros”, encerra o artigo. Um ato complementar à essa crítica aos dirigentes da cidade, bem como do estado e do país, se encontra num suelto seguinte, em que comenta projeto de lei do vereador Coronel Francisco Rodrigues Seckler que regulamenta o uso de açúcar em bares. Segundo Alcântara, o projeto é detalhado, “desde o modo do guardar o açúcar até a maneira como deva ser colocado nas xícaras”, e lembra igualmente que

...há disposições como esta: fica proibida a permanência de açucareiros com açúcar em pó (o Coronel Seckler é intransigente partidário do açúcar em comprimidos), sobre as mesas, devendo o açúcar ser trazido pelo empregado em um vaso fechado e por ele mesmo servido aos fregueses, com uma concha ou colher perfeitamente seca, que jamais deverá ser mergulhada no líquido servido. (JC, 15 de fevereiro de 25)

É, de fato, como observa o autor, “para fazer estourar de rir”. A mesma casa legislativa voltará ao centro de sua repreensão, em texto sobre as praças centrais Anhangabaú e Patriaca, além da questão do tráfego e da presença de automóveis nessa

região. A crítica à Câmara Municipal se dá dessa vez por ela não se voltar contra projeto que transforma os dois pontos históricos em estacionamentos de automóveis, como se não houvesse preocupação em preservar a memória da cidade. O protesto é feito pelo assombro com a ideia, como algo inconcebível para São Paulo:

Imaginem dois túneis, ligando o vale do Anhangabaú, que será transformado em depósito de automóveis, à praça do Patriarca. Os automóveis ficam no vale; os seus proprietários e passageiros na praça. [...] De uma só vez, o projeto transforma o belo parque em garagem e a praça em vestibulo da cidade, onde, em lugar de chapéus e bengalas, a população deixa os seus automóveis... (*JC*, 14 de setembro de 1924)

Sua esperança de que se “consiga livrar a cidade de mais esse disparate urbano”, cidade, aliás, que já possuía suas “monstruosidades estéticas”, como “o monumento a Bilac e os postes de cimento da Light”. A aflição do cronista-repórter se encerra em poucos dias, quando em novo artigo, informa aliviado que “a cidade está de parabéns: não se abrirão mais os dois monstruosos túneis” (*JC*, 21 de setembro de 1924). O problema do abandono daquele espaço público, porém, persistia, dizia ele. Ironicamente, dizia existir o risco de que as autoridades decidissem “cercar o monumento de refúgios para espera dos bondes, de mictórios e outras coisas necessaríssimas”. Poucos dias antes, em outro suelto, Alcântara já havia inclusive apresentado qual seria sua proposta:

Ao nosso ver, ela não pode deixar de ser esta: a venda da área de terreno situada no centro da Praça a quem se comprometa a construir imediatamente um edificio grandioso, cujo andar térreo seja em forma de

arcada, um prédio enfim nos moldes do Hotel Avenida, no Rio. (*JC*, 18 de setembro de 1924)

Note-se que o autor oferece sugestões até mesmo para a arquitetura da cidade, tema que, nesses dias, lhe havia chamado a atenção de modo recorrente em sua batalha de denunciar aquilo que falta em São Paulo. Outro *suelto*, por exemplo, cobra a construção de um Palácio da Justiça, cuja constituição física sugerida representa o sonho de fortalecimento institucional do país: “Em todas as cidades importantes do mundo há um Palácio da Justiça, que é sempre um monumento de grandiosas proporções, como uma prova palpável do culto que se vota à lei e ao direito” (*JC*, 19 de setembro de 1924).

Surge já nessa fase, uma nova faceta de sua crônica, a paixão por flagrantes da urbe. Estes se tornarão cada vez mais presentes no repertório de Alcântara, e ganharão corpo também nas crônicas de mais fôlego que escreverá principalmente a partir de 1926, e mesmo em sua ficção, temas que serão detalhados nos próximos capítulos deste trabalho. Em cenários como o parque, a rua, a loja ou o bonde, o autor registra fatos singulares, mas que engenhosamente revelam um caráter geral da cidade, agora centrado na figura comum, e não em autoridades. Pela perspectiva do presente trabalho, esse aspecto do autor merece atenção por também representar um exercício que antecede alguns passos de sua ficção, como a criação de personagens, a descrição do espaço e de certo clima de tensão entre indivíduo e ambiente, como se estudará no capítulo 6.

É o caso de um *suelto*, característico do que se fala, quando volta aos casos dos bondes, desta vez, especificamente a linha 221, Barra Funda, um dos bairros operários que se tornará cenário de *BBBF*. Dessa vez, porém, a crítica corrosiva atinge a então

famosa Companhia Light, responsável então pelo fornecimento de energia elétrica e pelo sistema de transporte público de São Paulo, bem como o comportamento de pessoas, no caso, funcionários da própria empresa, responsáveis pela operação dos bondes. O que chama a atenção nesse curto artigo é a forma escolhida para a carraspana, em que se associam o fato jornalístico (com requintes de reportagem, como local, momento atual, descrição dos fatos e detalhes de como eles se deram) a um estilo que esbarra no tom literário. A crítica começa já na abertura, que cita o dito e sabido:

O bonde n. 221 da linha Barra Funda (via Palmeiras) partiu ontem, às 18 horas mais ou menos, da rua Líbero Badaró em direção àquele bairro, completamente cheio, com gente na plataforma e agarrada aos balaustres.

Até aqui nada de extraordinário. (*JC*, 22 de outubro de 24)

Mas ao mesmo tempo, quando parte para a descrição do fenômeno comum das ruas, o texto se assemelha a descrições que, mais tarde, serão aprimoradas em sua ficção. Neste caso específico, o tratamento dado aos bondes vai ter correspondente no conto “Corinthians (2) vs. Palestra (1)”, que descreve uma cena com bondes lotados. Note-se que faz parte do processo de criação ficcional de Alcântara o jornal, em sua essência – incluídos o estilo textual, a pauta, a fugacidade, a superficialidade –, ser transplantado na literatura, como uma das opções válidas para a consolidação do realismo na arte. Assim, no conto citado, ao final do jogo, descrevem-se no pano de fundo cenas em bondes, semelhantes às que o cronista denuncia aqui: “O número de carros que a Light põe à disposição do nosso público é de tal forma diminuto que obriga os passageiros a procurarem lugar nos estribos e plataformas e até mesmo ao teto dos bondes.”

Os olhos do repórter, porém, vão além do fato puro e seco, para alcançar a atitude das pessoas. Assim, aquele que se pretendia um simples texto de notícia do cotidiano da cidade, acaba aproximando-se da crônica mais justa para seu tempo:

O que havia de estranho ontem, no bonde 221 era o atrevimento de três ou quatro condutores que ocupavam calmamente o último banco, havendo passageiros que viajavam em pé por falta de lugar... Um grandíssimo desaforo, como vêem.

E no desenrolar desse ato de observação, da cena nasce um personagem. Ou ao menos características dele, que depois se encontrarão tanto em seus contos como em *Pathé-Baby*: “E o pior é que um dos importantes empregados da Light, fumando enorme cigarro caipira, presenteava o assoalho com frequentes e abundantes cusparadas...” O conto citado, como se analisará adiante, foca as multidões da metrópole, com o olhar nos transportes e nos esportes, temas que, além de estarem na cartilha das vanguardas, de fato atraía gente aos milhares em São Paulo, e era sempre assuntos dos botecos, barbearias e engraxaterias, locais que, para o autor, reuniam os temas que de fato interessavam as pessoas. Assim, pautou-se também para comentar os esportes, como em *suelto* que fala da Olimpíada de Paris-1924. O fraco desempenho dos atletas nacionais fere o brio do cronista, que diz que o melhor teria sido que eles tivessem ouvido os conselhos para não disputar os Jogos, afinal,

O que aconteceu todos sabem. Sem o suficiente preparo, não tendo nem a resistência física necessária nem os precisos conhecimentos de técnica, os nossos representantes falharam deploravelmente. O seu papel no estádio

Colombes foi dos mais tristes e dos mais antipatrióticos. (*JC*, 20 de agosto de 1924)

Como exemplo a ser seguido, cita o caso da seleção uruguaia de futebol, que havia conquistado a medalha de ouro na competição. Como consolo, uma antiga (e melancólica) lembrança do inventor Santos Dumont, que “fez a Europa se curvar humildemente diante do *imenso colosso gigante*”, cuja façanha, para ser repetida “tem sido um Deus nos acuda!”. O tema volta à sua pauta pouco depois, em novo suelto (*JC*, 4 de novembro de 24), escrito para analisar um “comunicado da United Press”, em que trazia “a afirmação de que o desporto é um fator eficaz de aproximação entre povos, mesmo inimigos”. Segundo diz, todavia, essa era uma novidade que não valia nem para o Brasil nem para a América do Sul como um todo, onde “o desporto só tem gerado brigas, desconchavos, rancores, ódios, todo o material, enfim, da inimizade”. Alcântara observa já no surgimento da paixão das multidões modernas por esportes (Sevcenko 2000), uma característica que se tornaria tradição da região, isto é, que “entre nós, estados irmãos, por qualquer questiúncula de futebol ou natação, armam um gatilho medonho, com intensa troca de ofícios violentos e desaforados”. O tema, enfim, abre o espaço para o desabafo e o apelo, quase juvenil:

Por que não seguimos nós o exemplo da França e da Alemanha que, segundo o comunicado da United, estão fazendo do “box” (“*mirabile dictu*”!) simples pretexto para reuniões amistosas cheias de paz e tocante candura? (*JC*, 4 de novembro de 24)

MÁQUINAS E MODERNISMOS

Desde cedo, Alcântara considera que parte necessária da sua cidade são os maquinismos e as novidades tecnológicas. S. S. da S., em “Que volte a seu posto” (*JC*, 15 de outubro de 24), esbraveja contra a decisão de retirada do microfone do teatro Municipal, tomada em defesa da pureza dos espetáculos líricos, que seriam prejudicados pelo uso de tal equipamento, como se acreditava. Mas lembra que a tecnologia não faz mal à arte, pois se não fosse assim, “os gramofones [...] teriam matado já os espetáculos líricos”. E cita como prova um artista da época:

Gigli, eternizado no disco incansável, podendo cantar a qualquer hora do dia ou da noite, bisando quando se queira [...], custa dez ou quinze mil-réis; o mesmo Gigli, em carne e osso, cantando num teatro, em que as poltronas são incômodas, onde a gente só pode ir luxuosamente enfarpelada em hora imposta, sem direito a bis, custa cinquenta mil-réis... Pois, apesar disso, sempre que Gigli canta, em qualquer parte do mundo, enchem-se os teatros... (*JC*, 15 de outubro de 24)

Mas o olhar para os encantos mecanizados inclusive se desloca do campo da argumentação, e se torna simplesmente contemplativo, como se o artigo do jornal se prestasse apenas ao papel de divulgá-los, de levá-los até o conhecimento do leitor, pois eles envolvem esse observador do mundo encantador e surpreendente dos tempos industriais, como se verifica em suelto dedicado ao voo do dirigível Z.R.3 (*JC*, 15 de outubro de 1924). A agilidade do objeto voador faz o entusiasmado narrador da

metrópole atrasada sonhar com a modernidade de que toma conhecimento: “O dirigível Z.R. 3, que deixou Friedrichshaven, na Alemanha, na manhã de 13, à hora em que escrevemos, já está à vista das costas norte-americanas”. A aventura das “quatro mil milhas, do velho ao novo continente, sobre o Atlântico”, o leva a reflexões mais profundas, em que o Brasil sai de lado, enquanto ressalta o avanço da Humanidade, pois, para ele, “a realização dessa viagem maravilhosa é uma vitória inigualável do engenho humano”. Chamam-lhe a atenção também outros resultados que a realização pode produzir, tão inovadores que “ninguém pode calcular o que ela representa de grandioso e, sobretudo, de proveitoso para o comércio e a civilização universais”. O ressentimento do atraso, por vezes, como no caso desse artigo, encaminha o autor a conclusões grosseiras e, conforme seus próprios termos, provincianas, que nada são além de um banal grito ufanista, colocando um brasileiro entre os grandes realizadores do mundo, vício tantas vezes por ele próprio condenado:

Ainda ontem, Santos Dumont realizava o que então se considerou um prodígio, quase um milagre: a volta em torno à Torre Eiffel. Alguns anos depois, Bieriot, pilotando o seu pequenino avião, atravessa a Mancha, e o mundo inteiro não contém um oh! de assombro e entusiasmo. (*JC*, 15 de outubro de 1924)

Quando se trata de alguns assuntos, como organização política e social, ciência e tecnologia e apreço ao desenvolvimento das artes, Alcântara tem um senso bastante apurado para observar os Estados Unidos, e muitas vezes o faz para tomá-los como exemplo, com em artigo, sem título, porém eufórico com a descoberta científica feita no

país do Norte (*JC*, 10 de março de 1926). “A nota sensacional neste século de trepidação e de ineditismo quem dá sempre é o norte-americano”, diz ele. O motivo de tamanha empolgação é a informação de um “telegrama da Califórnia”, mas um “telegrama verdadeiramente espantoso”, que traz a informação “da descoberta, feita por certo astrônomo americano, de um universo”. O tom é sempre sério, mas o encanto com o salto que dava o conhecimento da astronomia com o mapeamento daquele “novo universo”, ao qual Alcântara não se cansava de repetir e detalhar, “com astros, planetas, nebulosas e o mais de que necessita um universo que preza”. Como de costume, a pilhéria que esbarra no atraso nacional. No caso, porém, vai mais longe, pelo ineditismo, pela conquista de vanguarda alcançada pelos pesquisadores norte-americanos e pelo exercício de reflexão inusitada até então que a novidade requer. E mais elogio ao país:

Isso de descobrir planetas é coisa corriqueira. Não interessa aos sábios dos Estados Unidos. Voam mais alto. Vão logo às do cabo. Descobrem, não um planeta, mas todo um sistema planetário... o universo, que o patricio de Edison lobrigou pela lente de seu telescópio, está separado da terra, segundo seus cálculos, por uma distância incrível. Basta dizer que a sua luz chega, aproximadamente, com setenta mil anos de atraso. (*JC*, 10 de março de 1926)

A crítica social terá também presença em sua pauta nessa fase inicial da carreira, como a questão da organização de operários e de correntes políticas, com frequência sufocadas pelo governo. Em *suelto*, novamente sem título (*JC*, 10 de setembro de 1924), relaciona o momento da cidade, ainda no rescaldo do levante de julho contra Artur

Bernardes, com fatos recentes do noticiário internacional, de instabilidade institucional em vários locais do planeta, que parecem ter transformado o noticiário dos jornais em um “extenso relatório policial, onde só se fala de desordens”. As contendas, porém, “não se dão entre dois pobres diabos sem eira nem beira”; não se trata de questão individual, mas social, em que as “lutas” envolvem, “multidões, classes inteiras que se levantam e combatem, levadas pela ambição de mandar”. Como se vê, em sua visão o problema está nos movimentos organizados, associados a grupos de tendências políticas definidas, como o narquismo e o comunismo, ou a reivindicações da classe trabalhadora. O problema de São Paulo, para o autor, é que “o micróbio da anarquia anda espalhado no ar”, tomando as ruas da cidade o mal que afligia tantos lugares do mundo, e o resultado era conhecido já: “aqui entre nós, na China, no Chile, em Portugal, em Marrocos, há crises políticas, há guerras, há ódio, há sangue”. Sua preocupação com o controle público, que lhe parece falho na cidade e no país, também evoca outros exemplos estrangeiros, para a comparação com o Brasil, muitas vezes com pendor pueril:

Nada tem adiantado, portanto, o exemplo admirável da França, que lavou constitucionalmente a sua roupa suja, e o não menos admirável da Dinamarca, que resolveu dissolver o seu exército e a sua marinha para evitar questões com vizinhos, pois quando um não pode, dois não brigam... (*JC*, 10 de setembro de 1924)

A sensibilidade para as mudanças sociais incluem outros temas como a discriminação de negros e mulheres e a questão da imigração. Todos reaparecerão tanto em suas crônicas mais longas e elaboradas, como em sua ficção. Em todas as situações, a

abordagem deles ocorrerá de modo paradoxal por parte de Alcântara. Por um lado, o debate é apresentado como de suma importância, e assim levado adiante; por outro, sempre uma frase, uma cena ou um personagem caricaturado reafirma o preconceito formalmente refutado. Um *suelto* sobre um encontro de representantes de nações africanas, ocorrido em Nova York (*JC*, 11 de setembro de 1924), é exemplo dessa ocorrência paradoxal. O “congresso enorme e original”, com “nada mais nada menos do que mil delegações vindas de todas as partes do mundo”, é o grande destaque das informações e comentários. Com habilidade, o autor inclui em seu artigos todos os elementos para ressaltar a importância, tanto do evento como do tema da raça negra no mundo. Ao todo, informa, “trinta mil pretos se reuniram, irmanados pela ambição de melhorar a sorte da raça a que pertencem”. E, em seguida, comenta que “os negros que ainda ontem eram escravos, querem ser agora senhores, fundando na Libéria uma República independente”. Muitas outras referências, como ao lema “África para os africanos” e à do caso semelhante do povo judeu (que àquele momento ainda não tinha o estado de Israel estabelecido), enaltecem os valores dessa luta pela “reconquista da pátria”, com o objetivo de se fazer dela “uma potência formidável e livre, onde o branco não terá interferência alguma, onde tudo será obra de pretos, onde pretos serão governados por pretos”.

Alcântara avalia que “uma revolução como esta é naturalíssima”, associada ao tempo de grandes reivindicações, “num momento oportuníssimo, que lhes é de todo em tudo favorável”. A manifestação racista, porém, se dá na conclusão: “O horizonte, portanto, para os países que têm possessões na África, não pode ser mais escuro”. A

tentativa de piada exatamente na última frase borra sua reflexão, pois, num discurso com toques colonialistas, revela não apenas distanciamento de classe, como também incorre no erro de incluir no fecho um clichê, que seria exatamente usado pelo leitor que discordasse de sua visão no artigo.

Algo parecido ocorre em um artigo sobre o Centro, que, segundo diz, havia-se “transformado em verdadeiro asilo de pobres” (*JC*, 12 de setembro de 1924). O autor revela que eles são encontrados “por todos os cantos” e são “de todos os feitios”. Seu olhar os considera apenas como elemento urbano, como responsáveis por uma imagem negativa da cidade, descritos à moda da prosa naturalista, com ênfase ao repugnante e ao fato de serem vistos como parte de um sistema orgânico único, marginal, que interfere no funcionamento social almejado: “Uns preferem as portas e as esquinas para sede de seus comércio mendicante. Outros andam desembaraçadamente pelo Triângulo, abordando os que passam”. Rotulados como excrescência social, são avaliados como invasores bárbaros de um espaço que se supõe civilizado, à exceção deles. O autor, para sustentar seu repúdio à presença da pobreza nos logradouros públicos da cidade, alude inclusive crenças cristalizadas no preconceito social. É o que faz ao explicar as nuances de miséria que inclui “os falsos pobres, os pobres de indústria, os vagabundos, os hóspedes queridos das prisões”. Rodeado de miseráveis, como diz, o cidadão não pobre acaba sendo incomodado por eles: “O transeunte, de dez em dez minutos, tem a sua passagem impedida por uma perna coberta de chagas que se estende na calçada, ou por mãos imundas que o agarram se não recebem logo a esmola”. Além de encontrões físicos, incomodam ainda mais o sonho elitista de um ambiente imaculado os trancos e

solavancos aos olhos, pois a cidade fica muito distante daquela que acomoda os espetáculos, comentados acima, e que está cheia de carros pelas avenidas. Assim, sem meias-palavras, o que se via por lá:

Aqui, são mulheres, tendo ao colo criancinhas de meses apenas, depósitos de sujeira; acolá, cegos encostados nos muros; mais adiante, meninos e meninas, aos grupos, cobertos de trapos que mal encobrem a sua nudez repelente; por toda parte, velhos e adolescentes, coxos e deformados, criaturas que a penúria e a doença aniquilaram. (*JC*, 12 de setembro de 1924)

O artigo se fecha com forte protesto ao “horror”, à “vergonha” que a questão lhe representava. Ele lembra que “o protesto dos jornais contra esse espetáculo diário de miséria e malandrice” já virou quase um “estribilho implacável”, mas será ainda repetido outras vezes, pois “até hoje medida nenhuma se tomou para acabar com a mendicância profissional ou não nas ruas de S. Paulo”.

No conjunto, os argumentos que sustenta nos seus artigos de jornal dessa fase parecem apoiar-se na ideia de que a cidade tem habitantes mais dignos que outros, e que estes últimos podem ser entendidos como intrusos por não representarem o ideal de progresso professado pela elite. Não apenas pobres, mas também imigrantes deveriam ficar sujeitos a regras “nacionais”. Em suelto sobre gasto de “um milhão de dólares para a deportação dos indesejáveis estrangeiros” (*JC*, 11 de março de 26), anunciado pelos Estados Unidos, fala com objetividade sobre o tema que se tornaria central em seu mais importante livro de contos, *BBBF*, lançado no ano seguinte. A decisão do país estrangeiro

lhe chamou a atenção, pois assim “os Estados Unidos energicamente tratam de limpar o seu território de todos os elementos perniciosos ou inúteis que nele vieram buscar abrigo para sua miséria ou campo para sua atividade de anarquistas ou bandidos”. A questão, vista entendida por ele como válida também para o caso local, semelhante no processo de imigração, incita certa postura conselheiral:

O Brasil deve seguir esse exemplo. Muito menos aparelhado do que a grande nação do continente em matéria de repressão social, o perigo proveniente das invasões de indesejáveis será para ele de muito maior gravidade. (*JC*, 11 de março de 26)

Talvez não seja exagero comparar o ponto de vista desses comentários, que têm o envolvimento de pessoas como parte do ponto de discórdia, a outros, neutros nesse aspecto, para se constatar que o objetivo é a cidade sem estorvos à elite e à classe trabalhadora, para que sua engrenagem produtiva gire com vigor. Em “Baterias indesejáveis” (*JC*, 14 de agosto de 1924), a propósito do fim do levante “revolucionário” de contra o presidente Artur Bernardes comandado pelas oligarquias, que havia deixado a cidade sitiada e sob ataque, entre 5 e 27 de julho de 1924, comemora que a mesma “todas as tardes, desde alguns dias, tem reconquistado o movimento, a algazarra, a cor, o cheiro que lhe eram habituais”. Porém, observa que o clima de guerra civil ainda permeia os cantos do Centro: “O fato dolorosíssimo é que muito embora quase não haja mais militares na cidade, o desfilar de canhões continua interminável pelas ruas do Triângulo.”

Esse que é um de seus primeiros textos diretos sobre a política nacional corrente do país, tema que tomará a maior parte de seus últimos anos, traz a mesma postura de

exigir a cidade funcionando em clima de paz. A questão da liderança paulista na política nacional o leva a esbarrar mesmo no elogio à repressão policial em casos de divulgação de informações que julga mentirosas. No desdobramento dos fatos, sob o sugestivo título “A vitória da legalidade” (*JC*, 17 de agosto de 1924), considera boa a atuação da polícia de prender os “boateiros”, que propalavam a derrota do estado no movimento. Depois, critica a imprensa internacional que se refere a São Paulo como cidade destruída, acusando “Le Figaro”, da França, e “Diário de Notícias”, de Portugal, além da imprensa norte-americana em geral. Em defesa da terra, assim resume a crítica: “Se fossem exatas as informações da imprensa estrangeira referentes ao motim de 5 de julho, S. Paulo estaria reduzido hoje a um punhado de ruínas, a sua população massacrada, a sua fortuna para sempre destruída”.

Já ao final dessa fase experimental, alguns artigos mais densos começam a surgir em sua produção. O jovem estudante que em fevereiro de 1922, junto com colegas da Faculdade de Direito do largo São Francisco, vaiou os artistas da Semana de Arte Moderna, não demorou, como se vê, para inserir-se nas hostes do movimento. Desde esse estágio inicial de crítico de jornal, já se mostra bastante alinhado com seus princípios de ordem geral, como se observa em especial em seus comentários sobre o crescente teatro paulistano, como se apresentou acima. Note-se que a essa altura, ele já havia passado pela experiência da *Revista de Antropofagia*, tendo-a editado ao lado de Oswald.

No suelto “Tarsila do Amaral” (*JC*, 3 de julho de 1926), escrito já após a publicação de *PB*, que é um divisor de águas em sua carreira, Alcântara faz um balanço da repercussão das telas da pintora modernista no estrangeiro e comenta sua afiliação

estética. Ainda que considere sua geração, o foco estava mesmo na artista que havia encerrado recentemente uma exposição em Paris. Tarsila, para ele, como nenhum outro artista nacional havia tocado “um grau tão intenso de brasilidade” e, com ele, também havia mostrado “o dom precioso de ser ao mesmo tempo de seu tempo e de sua terra”. A frase forte tem origem no antigo ensaio de Machado de Assis, “Instinto de nacionalidade”, comentado no capítulo 1, em que o prosador realista deduz a fórmula para o escritor se suceder bem: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (*Obra*). Sensibilidade ao local, compreensão de sua época e técnica, portanto, a haviam feito a primeira pintora de fato brasileira. Como exemplo de trabalho de Tarsila, Alcântara comenta o quadro *O Negro do Espírito Santo*, e nessa ocasião faz novo contato com a questão de raça no Brasil, desta vez com mais precisão:

Sua arte profundamente racial, de uma ingenuidade bem cabocla e ao mesmo **tempo de uma inteligência singularmente compreensiva e sintética, arte inconfundivelmente nossa, fixa de modo definitivo a radiossidade da paisagem brasileira e a candura e simplicidade da gente que a anima. (*JC*, 3 de julho de 1926)

No conjunto da obra, a pintora havia, para ele, levado a cabo “a descoberta das nossas legítimas fontes de inspiração, para a procura ardente de nós mesmos, da nossa finalidade artística”. No tocante aos princípios do “grupo modernista”, sua temática nacionalista havia se estruturado, em paralelo à renovação de técnicas na europa, o que

havia feito a pintura brasileira reassumir “o ar de família que o academismo sem pátria, aqui enraizado desde muito, lhe tirara”. Para corroborar sua fala, o traz o item que certamente mais o encanta àquela altura, a repercussão francesa ou, em geral, como os olhos do mundo veem o Brasil. O deleite vem da civilizada Cidade-Luz, que “acaba de aplaudir esse esforço independente e nacionalista da grande pintora”, pois, em sua visão, lá sim se encontram os clérigos da modernidade, aqueles que podem atestar se a arte que se produzia era ou não condizente com o tempo. E, como a veneração parisiense incluía nomes famosíssimos, o entusiasmo não poderia ser maior para o jovem vanguardista:

Elogiada por algumas das figuras mais em evidência do momento artístico parisiense, como Picasso, Léger e o grande Brancusi, tendo seus quadros reproduzidos em publicações da importância de *Vogue*, *L'Art Vivant*, *Le Crapouillot*, *La Renasissance*, *La Semaine à Paris*, *Querschmitt*, *New York Times* e *Town and Country*, entre outras, a exposição de Tarsila foi acolhida pela crítica de um modo que para sempre consagra o talento da artista. (*JC*, 3 de julho de 1926)

Incansável, o artigo reproduz trechos de várias resenhas críticas saídas na imprensa diária e em publicações especializadas, todos, claro, com elogios a Tarsila. Os artigos que difunde, consideram que “São Paulo, cidade brasileira, gera pintores mais modernos que os últimos rebentos artísticos da velha Europa”, que as telas “são pequenos poemas” e que Tarsila “possui o sentido das harmonias muito puras e muito finas”, opiniões que oferecem autoridade para criticar os opositores à corrente artística de Tarsila, que é a sua também: “O modernismo brasileiro, portanto, negado e incompreendido na sua terra,

venceu lá fora mais uma vez e venceu lindamente por intermédio de artista que põe na sua obra a beleza clara da terra em que nasceu”. No pano de fundo, há um impasse entre o nacionalismo de sua geração e a importação dos princípios vanguardistas, que o cronista resolve pela convicção de que a pintora havia assimilado o elemento estrangeiro de modo eficaz no campo de representação social, situação em que a atropofagia, como observa Yúdice, permite o surgimento de uma “perspectiva nacional” (1999 68).

Outra crônica, em forma de artigo, um pouco anterior, que chama a atenção, é “*Ideal Proibido*, de Antonio Carlos da Fonseca” (*JC*, 13 de maio de 1925), em que analisa a peça de teatro citada no título, só que mais detidamente em relação às outras críticas teatrais que se comentaram acima, pela chance que vê de discutir conceitualmente o movimento, pois a seu ver o autor não havia sido capaz de alcançar o objetivo declarado de produzir obra estruturalmente amarrada às novas tendências estéticas. Segundo diz, “o modernismo é um estado de espírito”, mas não para o brasileiro, a quem ele não passa de “uma questão de fórmula, de exterioridade, de modo de preparar”. A renovação artística, vinda do velho continente nas primeiras décadas do século XX, tinha sido entendida como mais um modismo e acatada como “o último figurino de casaca e o último padrão de camisa”. Porém, “poucos compreendem que é possível fazer um soneto rigorosamente medido e sonoro que seja ao mesmo tempo rigorosamente moderno e atual”. Conforme pensa, o que de fato define a obra de arte estava sendo esquecido:

A reforma não é de moldes. Tão simplesmente. A obra de arte, na sua essência e na sua significação, é que é ou não moderna. O rótulo nada vale. O conteúdo é tudo. Arte é vibração, é emoção. A arte moderna,

portanto, se o é, deve vibrar, deve emocionar modernamente, só pode ser sentida por espíritos modernos, escrita por espíritos modernos. Deve trazer em si qualquer coisa de seu tempo e de seu instante. Para distingui-la não é necessário o aviso: *Acaba de aparecer*. (JC, 13 de maio de 1925)

Aparências modernas à parte, no fundo, para Alcântara, o brasileiro continuou a sentir-se como no tempo “em que eram naturalmente pretos os bigodes do parnasiano Alberto Oliveira” ou então impulsionado pela “beleza que herdara do romantismo caspento”. Para ele, essa era a situação em todas as artes, inclusive o teatro, aliás o tema do artigo, em que “o único autor moderno, regularmente representado no Brasil, é Pirandello” (JC, 13 de maio de 1925).

Em paralelo, nesse mesmo período, o autor também já se aventura em textos mais longos, que saem esporadicamente. Um deles, “Cirilo” (JC, 21 de setembro de 1924), pode ser considerado como seu primeiro exercício na crônica de ficção, propriamente dita. Um texto de fato imaturo, mas já com encanto e técnica necessários para o tema então comum, o do ocaso do palhaço. Triste, como seria de se prever. Um de seus pontos altos é certamente a descrição do artista de circo, pela criação de todo um universo ao redor de seu rosto maquiado:

Sujeito impagável! A boca imensa tocando quase as orelhas; o nariz muito vermelho na ponta; os olhos brilhando de malícia sob dois filetes de sobrancelha; no meio da testa duas pintas vermelhas desenhadas a zarcão; o chapeuzinho garoto tombado para o lado; a roupa salpicada de limalhas reluzentes, de mil coisas faiscantes; o andar canalha; a voz que ia do

falsete do cornetim ao estrugir da trombeta – Cirilo sabia fazer rir até às lágrimas. Não raro um simples bamboleio era bastante: o circo parecia uma boca gigantesca a rir, perdidamente a rir... (*JC*, 21 de setembro de 1924)

Crônicas como essa – que falam, sim, do momento, mas não focam um fato de rua ou um espetáculo em cartaz, mas a presença da gente; não apenas a emoção da platéia ou da turba, mas também o drama pessoal ou familiar –, vão ressurgir adiante, com mais sofisticação de observação da cena cotidiana da cidade (e não como um espetáculo), em que surgem pessoas mais comuns. Ao final dessa fase, em meados de 1926, será quando Alcântara inaugura as colunas “Saxofone” (*JC*, 4 de setembro de 1926, com “Voltolino”), depois rebatizada “Cavaquinho” (*JC*, 30 de outubro de 1926, com “Sherwood Anderson”), nas quais inicia a produção sistemática de artigos mais substanciados e longos. Será, então, a cidade recortada e redesenhada por António de Alcântara Machado com mais precisão, para assim ser recomposta no universo do sonho de modernidade.

É o que se estuda a seguir.

¹ O exame do material foi feito na *Coleção Antônio de Alcântara Machado*, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB-USP, entre julho e agosto de 2009, em julho de 2010 e em agosto de 2011; bem como nas edições do *Jornal do Comércio* dos anos de 1923 a 1927, do Arquivo do Estado de São Paulo, nos meses de junho a agosto de 2007 e de julho e agosto de 2011.

² Conservados na caixa de número 14 da coleção citada.

³ O autor passa a ser referido, em geral, apenas como Alcântara, para se evitar confusão com Machado de Assis. Assim o chamavam alguns de seus contemporâneos, como Carlos Drummond, na bela crônica “Alcântara” (*Correio do Povo*, 18 de janeiro de 1955), publicada no aniversário de 20 anos de sua morte.

⁴ Na crônica “Aristides Silva e o quarto poder”, que se comentará no capítulo 5, Alcântara destrincha a questão do poder de influência do anonimato no texto jornalístico.

⁵ O ensaio trata da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, escrita em 1937. O autor vasculha no Modernismo a semente do drama brasileiro do século XX, que se consolidou a partir da década de 1940, e afirma que essa peça teria tanto incorporado gente, temas e cenários nacionais, como desenvolvido uma fórmula local, influenciada pelas revistas e, em especial, pelo circo. Segundo o crítico, o teatro não foi excluído do debate orgânico e conceitual dos vanguardistas sobretudo pelas crônicas de Alcântara.

⁶ Abelardo Pinto (1897-1973), famoso palhaço brasileiro.

⁷ Em *Obras – Volume I: Prosa Preparatória & Cavaquinho e Saxofone* (1983), a organizadora Cecília de Lara incluiu sueltos que se referem à cidade, mas não aqueles sobre teatro e música, planejados para compor o volume 3 da coleção, não editado.

⁸ Palavras não legíveis na publicação original são indicadas por asteriscos (**).

⁹ Italiano: [A própria natureza] “se vale do instrumento da fantasia humana para prosseguir, mais além, sua obra de criação”.

Capítulo 4: Arquitetura embaralhada

Em seu número inaugural, de 20 de janeiro de 1926, *Terra Roxa e Outras Terras*, jornal literário do grupo modernista de São Paulo, dirigido por Couto de Barros e Alcântara Machado, estampa na capa uma “Apresentação” inspirada nos manifestos vanguardistas. Nela, diz: “Parece que este jornal, ao nascer, dá uma prova digna do Anhanguera: destina-se a um público que não existe. O seu programa é isso mesmo: ser feito para o homem que lê”. Pelo título da publicação, pode-se deduzir que se tratava do leitor paulista, a Terra Roxa, como os imigrantes italianos apelidaram o solo do Estado, que, conforme diz o texto, “tem dado à luz tudo que é o sonho de uma imaginação de pioneiros: açúcar, café, arranha-céus, trens elétricos, lança-perfumes, diretórios políticos, ônibus, e até literatos”. Tudo, como constata o editorial, menos “a entidade rara e inestimável que é um homem que lê”.

Nesse cenário, caracterizado pelo “fenômeno singular” do fato de que não há “o leitor à procura de um jornal, mas um jornal à procura de um leitor”, *TR* se propõe a ensinar “esse leitor a ler”. E o prato principal a ser oferecido pelo “quinzenário”, ao “apetite virgem” desse “homem imaginário, ou pelo menos ainda incógnito como um rei em viagem”, será assim: “crônica literária, crônica artística, crônica filosófica, crônica musical e teatral, ensaios de crítica, ensaios de história, criações de poetas, novelas, romances”. Objetivo amplo, porém, ainda sem horizonte definido, uma vez que todas as matérias seguiriam “uma linha geral chamada espírito moderno, que não sabemos bem o

que seja, mas que está patentemente delineada pelas suas exclusões”.

Sem assinatura, não há como detectar se a autoria do manifesto é de Alcântara, mas ele, além de ao menos ter participado de sua confecção, certamente se sentia confortável ao seguir a receita. Sua crônica continuará a perseguir as pegadas do atraso brasileiro, como a dos cronistas cariocas, comentados no capítulo 2 deste trabalho; procurará também, a exemplo da deles, apresentar alternativas de solução para sonhar com uma situação ideal de sociedade, com a declarada intensão, ou pretensão, de se pautar pelo espírito moderno. Assim, será clara sua busca de “edificação” daquilo que Rama definiu como “cidade sonhada” (1984 99), que cada vez mais se projetava e se sobrepunha à “cidade real” (100). Da mesma forma, em Alcântara, em consequência da referida ausência de leitores, é sensível o que o crítico uruguaio aponta como “a nova lei do sistema literário”, pela qual o escritor deveria comunicar-se com seu leitor, que à época ainda descendia em sua maioria dos “setores médios recém formados”, sem “temer o sensacionalismo dramático nem os emocionalismos enternecedores” (166).

Considerado esse cenário, o objetivo do presente capítulo é examinar como Alcântara retrata o processo de metropolização de São Paulo e, a partir daí, como desdobra seus pontos relacionados a um projeto de Brasil. A postura ambivalente diante do processo de modernização, já mencionada, torna-se agora mais aguda. Esse aspecto muitas vezes mescla seu texto, aparentemente orientado pelo encanto do progresso, de certa melancolia pelas perdas da cidade ou do país registradas ao longo dos tempos, apesar da euforia pelas novidades da época, vistas como símbolos da modernidade. O analfabetismo é tema fundamental ao autor, que, como o editorial de *Terra Roxa*, é

consciente da fragilidade de seu público leitor. Como se verá, talvez por isso o narrador de suas crônicas se dirija apenas a letrados, com um olhar superior a outras classes, muitas vezes traçando cenas de ridículo que envolvem trabalhadores, negros, imigrantes ou caipiras que não se adaptam à nova dinâmica da metrópole, por exemplo. Esse viés de superioridade tem origem não apenas urbana mas também paulista e, como se debaterá adiante, é um elemento legitimador do discurso republicano oficial, que sob o lema de que o presente é sempre melhor, filtra o teor de temas como ambientação de imigrantes, saneamento, renovação urbana, valorização da juventude, o caráter mental do brasileiro e o próprio o Modernismo.

Em linhas gerais, pode-se observar que suas reflexões sobre as artes e a nacionalidade estão diretamente vinculadas, numa relação em que a primeira é consequência da segunda, isto é, a nação que não tiver consciência de si mesma, não produzirá arte autêntica e consistente. Dessa forma, sempre quando o autor comenta uma, subentende-se a outra também. Seu propósito, ainda que fale de modo abrangente da cidade, da tradição distorcida do Estado brasileiro, da situação nacional, enfim, mira sempre o campo das artes, em especial a literatura, na qual contrasta a nova geração, que ele vê como dinâmica e fecunda, mesmo que às vezes confusa, e os velhos (ou parnasianos), esgotados e que devem ser eliminados. Com esse pressuposto, propõe-se recompor neste capítulo um painel das ideias apresentadas e defendidas por Alcântara e dele retirar sua interpretação do Brasil, sua avaliação da produção intelectual do país, sua compreensão da literatura e sua proposta estética, sendo que este último tópico será detalhado no capítulo 5.

Vista do ponto de vista da evolução do gênero no Brasil, grande parte da crônica do período mais dinâmico do Modernismo brasileiro pode soar como retrógrada, pois a argumentação em formato ensaístico foi a opção de muitos escritores do núcleo militante do movimento, em especial em sua primeira década, a de 1920, quando vários autores já haviam experimentado e mesmo fortalecido uma forma mais leve. Foi assim que a crônica levou aos jornais debates relacionados à cidade, à identidade nacional e aos problemas de ordem política, social e cultural do país. Conforme Arrigucci, no período “a crônica se convertia num meio de mapear e descobrir um país heterogêneo e complexo, largamente desconhecido de seus próprios habitantes, caracterizado pelo desenvolvimento histórico desigual”. Nessa caracterização se encaixa em termos gerais considerável parcela da produção de crônicas de Alcântara. “É assim que uma consciência mais abrangente do país passa a reger o espírito da crônica modernista” (1985 51), completa o crítico.

São Paulo, no ambiente textual imaginário produzido por Alcântara, é entendida em três dimensões que congrega sua, talvez ilusória, condição moderna. A primeira é a de tecido urbano, da cidade em si com sua dinâmica de representação física e visual daquilo que o autor chama de progresso. A segunda é a de centro produtor de riqueza material, do ideal de afeição ao trabalho, com traços arraigados na tradição e na História. E a última é a de núcleo de produção e difusão do conhecimento, incluída entre suas funções, a de nortear os rumos da literatura e das artes em geral com proposta estética atual, de refletir sobre a questão nacional e, também, de desempenhar de modo ativo seu papel intelectual, cultural e político nos destinos do país.

NOVA METRÓPOLE

Longe lá se iam aqueles tempos de um Rio de Janeiro cortesão, em que os *flâneurs* das folhas diárias lhe investigavam com as letras seu parentesco com a Europa do momento. O sonho da modernidade, já a partir dos primeiros anos da República, começa a se estabelecer geograficamente também em São Paulo. Um dos primeiros olhares, e que se tornará dos mais sagazes, a se encantar com as ruas da cidade, aquela que já era, no debate nacional de então, a crescente capital do progresso brasileiro, com aquela mesma alma conhecida na Capital Federal, porém, serão nascidos já no século novo. Alcântara Machado desempenhará o papel de perambular por São Paulo, escarafunchar ao máximo seus meandros, narrar o fenômeno com que teve contato e comentá-los a bel-prazer, nos moldes já tradicionais da coluna leve de jornal diário, consolidado no Rio, com o objetivo de, digamos assim, proporcionar um suspiro de alívio no meio do noticiário.

A começar pelos temas focados, essa parte de sua obra se faz toda arraigada ao tecido urbano paulistano. Ao cronista, de certo modo desde 1923 como se viu no capítulo anterior, era ela, a cidade, sua musa. Animava seus textos aquilo que, para ele, a movia. Não raro, ela em si, como entidade, é a pauta, ocasiões em que seus textos ganham inclusive certo lirismo. Uma das crônicas mais características nesse sentido é, “O Centro da cidade de São Paulo”. Sua publicação, no *Diário da Noite*, de São Paulo, em 26 de junho de 1926, teve a pompa do convite, da apresentação e da ilustração do artista

plástico, integrante da Semana de Arte Moderna de 1922, Di Cavalcanti.

Por conta de vários aspectos, vale a pena detalhado exame desse texto. Antes da crônica, propriamente dita, os dois artistas travam breve diálogo sobre o jornal em relação à literatura. Era a inauguração da seção “Os nossos inqueritos literários – A cidade de S. Paulo e seus escritores”, coluna comandada pelo pintor e jornalista. O anfitrião defende que livros e escritores fossem mais divulgados pelos diários, em prol da leitura no país: “Precisamos animar a literatura pelos jornais”. Era o que se propunha, então, ao convidar os paulistanos das letras para falarem de São Paulo. O autor do recém-publicado *Pathé-Baby* abre a série, com o foco no centro histórico. Nenhuma coincidência aí, pois o “Triângulo”, como era conhecida a região, é de seus temas constantes na literatura, no jornalismo e no ensaio.

Alcântara agradece com bom-humor o convite e diz que voltará no tempo, para, assim, fazer com propriedade o “exercício de composição”, como aqueles dos seus tempos de colégio. Assim, ele – que “pertence ao grupo ‘futurista’” e “se distingue por ser um escritor de inspiração direta no cotidiano”, como declara Di Cavalcanti – reconstrói em seu texto essa nesga da cidade, destacando motivos pegados à mais forte agitação de suas entranhas: a metropolização. Todos, depois de serem filtrados por um olhar que busca declarar-se independente e crítico, narrados do modo caricatural que já orientara *PB* e que também marcará sua literatura após esse momento.

O primeiro desses adjetivos não se realiza – independência –, pois a própria seleção dos aspectos da cidade já representa opções diante do tema, e o segundo – crítica –, se transforma em ironia e sarcasmo durante a narrativa, e deixa escorrer certo

posicionamento de classe, envolvido com as tradições políticas, sociais e econômicas paulistanas. O desejo malgrado faz seu humilde narrador agir como pêndulo, com um suspiro de admiração pelo sopro de modernidade a que a seu ver a cidade se submete e, na sequência, outro de lamento por ele mesmo soterrar tradição e patrimônios de tempos idos, aos quais se ligam vultos da própria família do autor, mencionados na introdução do presente trabalho.

A seu modo, essa leitura que vê a cidade em camada sobre camada, cada uma construída em sua era sobre a antiga e rasurada pela seguinte, retoma “Anhangabaú”, poema de *Pauliceia Desvairada*, de Mário, estruturado por paradoxos semelhantes, em que figuram “Estátuas de bronze nu correndo eternamente, / num parado desdém pelas velocidades...” (1980 41). Tal oscilação, entre o êxtase futurista e a estase da tradição, leva esse poeta a chamar o centro histórico de sua cidade, no final do poema, de “Meu querido palimpsesto sem valor! / Crônica em mau latim / cobrindo uma écloga que não seja de Virgílio!...” (42). A interpretação da cidade como palimpsesto, que por si é uma repreensão a um cultural desrespeito à memória histórica nacional que a renovação desejada impõe, será também, para Alcântara, o caminho para a crítica ao presente, acompanhada da referência ao que de respeitável julga que havia no passado, e que se perdeu. No olhar panorâmico que o texto lança sobre a cidade, destaca-se a tentativa de abrangência plena dos elementos que impulsionavam o movimento das ruas. No entanto, nesse exercício descritivo, de gente de todas as classes, estabelecimentos comerciais, órgãos e instituições, bem como de ruas e locais públicos, são ampliadas suas características provincianas, atrasadas ou equivocadas.

Conciso e concentrado, “O Centro da cidade de São Paulo” reúne uma seleta de temas caros ao autor, acompanhados de um esboço com sua posição diante deles. O narrador parece atravessar as três ruas, que delimitam o “Triângulo” do centro da cidade de então, ao descrevê-las. Ao começar pela rua 15 de Novembro, “a mais bonita”, pelos prédios altos e modernos e bancos ali instalados, vai em tom de fofoca no sentido contrário, para denunciar seu outro lado:

De tarde ficam muitos italianos nas calçadas impedindo o trânsito, o que é um desaforo porque a gente quer passar e não pode. Ouvi dizer que a italianada se reúne ali para vigiar o dinheiro que possui na banca Francesa ed Italiana per l’America del Sud e eu acredito que seja verdade.

O chiste se dá pelo contrassenso de uma nova classe, ainda não arraigada aos costumes locais, de que desponta tanto seu provincianismo como um lado bufão e grotesco de suas ações, mas que não deixa de ser uma marca de atualidade da cidade. Ainda assim, os italianos escolhidos pelo narrador se ajustam ao projeto de composição nacional. Em São Paulo, a preferência pela imigração italiana era oficial, sendo financiada pelo Estado de fins do século até 1928, conforme Carelli (1985 26). Era vetada a participação em movimentos anarquistas e sindicalistas, o que resultava em expulsão do país (25). Interessava a São Paulo o operário preparado, o empreendedor, o pequeno industrial, o comerciante e outros profissionais, para suprir as demandas da cidade. Assim, ainda que caricaturado, é esse italiano que Alcântara traz à sua crônica, com recorte que exclui os indesejados. Em outros momentos de sua obra, como no conto “Nacionalidade”, de *BBBF*, o mesmo perfil de imigrante, em que se critica o

comportamento dissonante dele, tomará a alma de seus personagens, como será debatido adiante. De volta à crônica, logo em seguida, um suspiro de melancolia pelos tempos de menino, quando ia à “confeitaria Castelões onde a gente comia quatro empadinhas de camarão muito gostosas e só pagava duas”, que não existe mais, tendo sido soterrada por um novo comércio, a “Brasserie Paulista”, que é “mal frequentada”.

À moda de um *flâneur*, passa pela sede dos jornais *Correio Paulistano*, cupincha do governo, e *O Estado de S. Paulo*, extenso e com “anúncios de automóveis e cinemas mostrando bem o progresso de S. Paulo”. Segue pela rua São Bento, asfaltada, onde reflete que São Paulo “é capaz de bater a própria Nova York”, considerados seus edifícios de “dez, doze, quinze andares”. Mas por ali, andam “criadas que é mesmo uma vergonha” e choferes que são “uns águias” (gíria de então para espertos) e “a polícia que nem se incomoda”. De algum modo, os males da cidade parecem sempre estar concentrados nas pessoas, como aqui, que comenta determinados trabalhadores com uma visão depreciativa sobre sua classe. A acidez crítica parece mirar a mentalidade média do brasileiro, e atinge as pessoas independentemente de sua condição social, como se notará em outros exemplos trazidos a seguir.

Para fechar o triângulo urbano, a rua Direita, “completamente torta”, mas a mais chique, com ambientes requintados, como as Casas Mappin, grande loja de departamentos, em frente da qual os “almofadinhas” ficam “para dizerem piadas para as moças desacompanhadas”. Esses são “os elegantes da cidade na maioria tão cretinos que até a gente fica com pena deles”, acrescenta. Lembra que há também as outras mulheres, “as meninas que querem casar e as mulheres que querem outra coisa”. Assim, eles e elas

num flunar diário revelam a superficialidade de seu cotidiano. Na sua conclusão, crítica, sentencia que esses frequentadores das casas comerciais deveriam ser presos, mas diz que “parece que em Paris também é assim e é por isso que a polícia não leva os tais direitinhos para o xadrez”.

A Cidade-Luz, aliás, havia sido recentemente retratada nesses mesmos moldes por Alcântara, nas crônicas plasmadas de sua viagem à Europa em 1925, publicadas no *JC* e depois reunidas no livro *Pathé-Baby*. Nessa caminhada jornalístico-literária, ele também descrevera o lado acre do progresso, e com o mesmo olhar para “o vozerio da multidão” multirracial, de onde diz vir “cheiro azedo de aglomeração pública” (1926 52). Nesse aspecto, segundo o relato sobre cada cidade, as duas coincidem na algazarra, no burburinho, no ritmo acelerado. Na torta rua Direita, da capital paulista, porém, como contraste, o autor lembra que ainda existia espaço para fofoca, característica em essência provinciana. E é exatamente nessa chique rua do Triângulo, além de outros pontos da região, que “ficam reunidas em grupo as pessoas que falam mal da vida alheia”. Ao descrever esse conjunto de pessoas pelas características que julga negativas, o autor também considera a população da cidade formada em pelo menos duas camadas diferentes, a sua, letrada e educacionalmente bem formada, com capacidade de julgar o que é bom e o que não o é para a sociedade; e a outra, constituída pela grande maioria, necessitada de orientação da elite intelectual à qual ele, o autor, pertence. Essa convicção, como se verá, permeará sua produção, a qual usa como militante na busca de corrigir os males que observa no país.

No remate da crônica, porém, com pinceladas de ironia pelo resto do Centro, a

parte “fora do triângulo”, onde a Sé em construção lhe parece arranjada de modo “para o carioca pensar que S. Paulo é uma cidade de formidável movimento e morrer de inveja”, porque, a catedral “se acabar será a primeira da América do Sul de tão alta e larga”, é ele próprio, o narrador, quem demonstra seu próprio provincianismo. Isso, ainda que busque pautar-se pelo tom crítico sobre o que o coloca na elite aqui sugerida. E então, mais uma camada rasurada do palimpsesto, desta vez não na composição física da urbe, mas em sua institucionalidade: se o projeto da Sé traz à tona o orgulho bandeirante, a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, onde ele próprio se formou e “de onde saíram a Abolição e a República e hoje saem funcionários públicos”, pontua o atraso local.

No fecho, com uso de um traço acentuado da liberdade que o gênero crônica permite, funde as dimensões física e espiritual da cidade, que, pela sua descrição, parecem resistir ao impulso de cosmopolitismo desejado:

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

Em nova defesa do uso de força policial, a arrogância de dizer que “mandava” fechar as ruas e prender sua gente torna-se risível no ridículo das exceções que se fariam: dois vendedores ambulantes de rua, um de vassouras e outro de castanhas, e um andarilho estropiado de guerra, o Brodo. A conclusão, apesar da descrição feita um tanto na forma

de um cenário teatral, deixa transparecer a crítica ao *status quo* da cidade e do seu trajeto rumo à modernização, em nova manifestação da postura pendular do movimento modernista em sua relação com a condição moderna. O grito final, cômico até certo ponto, é também uma alegoria, feita com traços de caricatura, de que o registro de mais uma situação histórica, social e urbana, representada pela defesa dessas três figuras lendárias do Centro nos anos 1920, começa a ser apagado pelo surgir de uma nova, causa de certo tom melancólico. O rompante, que parece dizer que nem a crítica satisfaz a seu autor, é, no entanto, novo recuo do pêndulo em favor do passado perdido da cidade. De algum modo, pode-se sentir neste arrazoado de Alcântara sobre São Paulo, a expressão do que diz Beatriz Sarlo a respeito de Buenos Aires nos anos 1920 e 1930, que “a modernidade é um cenário de perdas, mas também de fantasias reparadoras” (2010 57) para aquele que a sente ou busca interpretá-la.

O narrador, nessa sua caminhada, parece seguir os passos da tradição de cronistas urbanos surgidos no século anterior, como Alencar, Machado, Bilac, João do Rio e Lima Barreto, comentados no capítulo 2, por exemplo, que circulavam pelo Rio para relatar seus lampejos de modernidade no jornal. Alcântara abre, nesse texto, a pauta básica para sua compreensão particular da São Paulo de sua geração modernista, a cidade em transição para metrópole: aglomeração multirracial, máquinas, níveis sociais marcados, industrialização, contrassensos, progresso e atraso juntos, cosmopolitismo e provincianismo lado a lado.

Se nesse olhar sob a luz do sol a face urbana é merecedora de escárnio e carraspanas, ainda que paradoxalmente associados a um sentimento de orgulho, em que o

tom sarcástico e crítico parece prevalecer, o foco mudará de forma diametral numa nova mirada três anos mais tarde, dessa vez sob a noite. “Noturno de São Paulo” (DSP, 9 de junho de 1929) traz o mesmo propósito de rascunhar a cidade, numa crônica novamente baseada na descrição visual, que orienta a análise dela. Agora, porém, o panorama da cidade aparece esmaecido, quase encoberto pela escuridão, e o narrador direciona seu comentário a pontos selecionados, como quem administra o foco de uma lanterna numa sala sem luz. Assim, a partir dos detalhes seletos, ele cria a ideia de conjunto de uma cidade imaginada por seus desejos.

Na composição desse painel noctívago, a crônica ganha fumos de discurso encomiástico, incluídos exórdio e peroração. Encantado pelas luzes em frenético movimento, dos faróis dos automóveis, “indo e vindo pertinho do asfalto”, ou dos anúncios coloridos, reclames do progresso que “fogem trepando pelos prédios”, o *flâneur* confessa que “tem a vontade de subir também”. Assim, de ponto elevado, do alto de um arranha-céu, onde “tem a cidade à sua disposição, se sente maior, domina”, ou seja, em posição simbolicamente superior àqueles que continuam ao rés do chão, a massa de pessoas que a seu ver não tem condições de entender a cidade em seus meandros da época, é que ele explicará o seu sentimento mais profundo – e elitista – pela cidade. “Não é bem orgulho”, explica, mas “uma espécie de plenitude, uma satisfação íntima e imensa de estar ali, de ter dado ao menos sua colaboração de presença”.

Nesse momento, com “sol de fora”, a composição do texto se apoia em menos descrições de imagens nítidas, e a reflexão ganha espaço, pois, como diz, “a cidade se entrega aos homens e só há olhos para o espetáculo das ruas”. Nessa situação, explica o

observador, que “perde-se a noção de conjunto”, e “as coisas vão se decompondo, vão se decompondo, só fica o imprescindível e imediato”, resta apenas o que interessa selecionar para a sua visão da cidade, criando-se, portanto, um ambiente para sua completa idealização. Com tal impressão, o narrador declara que o ser, diante da urbe, “se esvazia, fica pairando”, “se desintegra, se suprime”, “fica humilde, fica pequeno, some no amor grande da cidade que se oferece, é mulher”.

Tomado por essa paixão, numa relação em que a cidade se masculiniza e o narrador se feminiliza, elaborada nas palavras de modo técnico, seus olhos seguem para o Centro, onde estão “acendendo e apagando anúncios que nem vagalumes”. O ritmo é mesmo o de um idílio, porém com uma imagem futurista no lugar da paisagem da natureza. O desenho da cidade se delineia pelas luzes, intensas no Triângulo, onde se destacam os altos edifícios, e progressivamente mais fracas na medida em que se distanciam a caminho dos bairros operários. Nos mais próximos, os centros industriais como Brás e Mooca, a noite é já “mais preta e profunda”; nos mais distantes, como Penha de França, alcança “a escuridão cerrada” por completo. Neste caso, em comparação com a crônica anteriormente comentada, apenas a camada atual do palimpsesto é considerada, e a divisão observada é a de classes sociais e culturais, com a iluminação contemplando apenas o ambiente onde se concentra a elite detentora do capital financeiro e intelectual (o Centro), e a ausência completa dela naqueles habitados pela massa fornecedora de mão de obra. Conforme Sarlo, “a experiência da velocidade e experiência da luz moldam um novo elenco de imagens e percepções: quem tinha pouco mais de vinte anos em 1925 podia se lembrar da cidade da virada do século e comprovar as diferenças” (2010 35-6).

A observação foca Buenos Aires, mas é igualmente válida para a capital paulista, e Alcântara tinha 24 anos no momento referido, e 28 na ocasião da publicação da crônica, de modo que seu entendimento da cidade é aquele genuinamente determinado pelas sensações que esses elementos da modernidade produziam nos moradores das cidades metropolitanas.

Considerado esse pressuposto, o diagnóstico da vista panorâmica parece revelar que, para o autor, a vida mais intensa da cidade está, mesmo, no Centro, onde os lampejos do progresso são mais fortes. Numa meia-volta, porém, o correr dos olhos segue por bairros elegantes, como os Campos Elíseos e Higienópolis, alcança a colina – coberta por “um despropósito de prédios se acotovelando” – que sobe do Piques (um largo central) até a Paulista, avenida toda pomposa, cheia de “palacetes” da aristocracia industrial e cafeeira do Estado de São Paulo. No caminho da vista, as luzes, novamente, nos anúncios (“Chevrolet, Lança-perfume Pierrot, Cruzwaldina, Sabonete Gessy”), que atribuem dinâmica ao painel noturno da cidade e proporcionam a ilusão do progresso completo, “esverdeando, azulando e avermelhando, sobretudo avermelhando de alto a baixo a arquitetura embaralhada”.

De modo singelo e com certo tom de caricatura, a forma da descrição do espaço urbano é construída, propositadamente, com característica da tradicional *ut pictura poesis*, porém com imagem urbana e texto em prosa. Crítico, ainda que em tom ameno, o narrador reclama da ausência de água, como contraste em relação às grandes cidades europeias, nessa paisagem em que “tudo é vertical” e que “a edificação desmancha a linha ondeada da colina”. Após esse lamento, que lhe rompe a ilusão onírica pela

irremediável condição de “um rio que falta, rio largo, rio cheio de pontes, rio cheio de curvas, e cais, ostensivo e inevitável, que corte o miolo da cidade sem dó” no debuxo do traçado, o *flâneur* decide descer e apoiar os pés no chão, para voltar a observar a “realidade”. Então, o tom recupera um pouco um lado cômico, semelhante ao da crônica “O Centro da cidade de São Paulo”, em que as pessoas das ruas representam – ou revelam – as consequências degradantes do crescimento da cidade e de sua transformação em metrópole (“italiana que já foi soprano famanada cata pontas de cigarro”) ou, uma vez mais, sua faceta provinciana (“o doutor Ladeira, membro da Academia Motograssense de Letras, que acaba de deixar nas redações o seu cartão de visitas”).

Na última parte, porém, a “Peroração”, esses últimos detalhes são relegados, pois o narrador declara estar apenas “atentando para a grandeza da cidade”. E faz aquilo que condena em praticamente todos os seus artigos sobre jornalismo e literatura (como se verá no capítulo seguinte): arenga num discurso laudatório e pueril, com tom frouxo, para enaltecer seu sentimento bairrista de aristocrata paulista:

...sim, São Paulo existe, cresce, afirma-se em realizações magníficas, honra e engrandece o trabalho nacional. Ou então: nesta oficina de labor tudo se conjuga para o objetivo supremo que é o prestígio sempre maior do Brasil no concerto das nações civilizadas. Ou ainda: do alto destes edifícios, que poderiam desafiar a imaginação dos ciclopes, o patriota saberá encarar com radiosa confiança os problemas da nacionalidade, porque aqui o espírito dos bandeirantes, transmitido piedosamente de geração a geração através dos séculos, caminha ovante colhendo cada dia

novos louros na luta bendita pelo progresso e pela cultura.

Sua atração incontida pela estrutura física da cidade, que o encaminha para o elogio espiritual de sua classe social, o leva a compor em “Noturno de São Paulo” um trecho bem ao estilo do que gostaria de criticar, cheio de adjetivos e lugares-comuns. A autocrítica aparece de viés, no fecho do texto. Quando a noite avança e o andante urbano decide recolher-se das ruas, ele lembra que “vem aí a neblina”, característica das noites frias paulistanas, a cobrir todo o Centro da cidade, “para os sócios do Automóvel Clube pensarem que estão em Londres”. A única conclusão que faltou ao autor dizer, é que em quase nada diferenciam as imagens que ele diz serem criadas pelos aristocráticos do Automóvel Clube e as dele próprio, o narrador, em tantas outras ocasiões tão intencionalmente crítico ao tema e à forma adotados na crônica.

É marcante também a forma como o bandeirante é aqui invocado, como símbolo da supremacia do Estado, uma imagem recente, porém profunda no ideário paulista. Conforme Sevckenko, o mito do bandeirante havia sido restaurado e reelaborado ao aproximar-se o centenário da independência, em 1922, visto então como o triunfo local na formação nacional e “apresentado como o lídimo representante das mais puras raízes sociais brasileiras, conquistador de todo o vasto sertão interior do país, pai fundador da raça e da civilização brasileiras” (2000 138). A tendência de reafirmação dessa postura ideológica por parte de Alcântara é ainda mais clara e mais forte em “Artigo de fundo”, o prefácio de *BBBF*, em que ele reafirma sua convicção da superioridade de São Paulo em relação ao resto Brasil.

CIDADE RECONSTRUÍDA

A cidade em si, desconsiderado o elemento humano, as pessoas, mas ainda assim o repositório de tudo que brilhava à atenção de quem realmente estivesse em sintonia com a época, como se viu nesses dois exemplos, é pauta que habitará sua crônica com frequência, e em geral permitirá ao autor o exercício de certo lirismo, como já se mencionou. “Ruas de São Paulo antigo” (*DSP*, 6 de julho de 1933) dedica-se ao traçado arquitetônico e urbanístico, ao resenhar *São Paulo de Outrora*, de Paulo Cursino de Moura, livro que registra os passos da transformação dos logradouros públicos à medida que o processo de metropolização avança na cidade. Mudam-se os espaços e perdem-se seus nomes originais.

Fato que pode ser observado nessa crônica é o processo seletivo possível ao escritor na representação da expansão da urbe, uma característica marcante da crônica de Alcântara, embora não se trate de fenômeno isolado, mas característico de sua geração modernista, em especial a do grupo do Sul do país. Conforme Rama, a “cidade física” que buscava manter o indivíduo dentro de seu perímetro sofria constantemente metamorfoses ou mesmo se “dissolvia”, levando aquele a perder as referências anteriores, e ao mesmo tempo nada dizia às “massas de imigrantes, internas ou externas”, criando certo deslocamento delas com o “sistema econômico expansivo da época” (1984 95-6). Assim, como diz o ensaísta, “a cidade começou a viver para um imprevisível e sonhado amanhã e deixou de viver para o ontem nostálgico e definidor” (96).

Nessas condições, o trabalho de Cursino de Moura, para Alcântara escrito ao

estilo dos cronistas antigos, era atraente por abordar uma espécie de “saudade do que não se conheceu, que também existe e é forte”. A melancolia pela terraplenagem de cenários de eventos históricos, para abrir alas à construção de ruas mais largas e eficientes aos ruídos da metrópole, retoma um pouco aquela ideia da cidade como palimpsesto. Ao registro histórico das camadas antigas, já reescritas pela dinâmica dos novos tempos, é que serviria o livro de Cursino de Moura. Assim, quando lamenta fatos tais, que rasuram a história da cidade, também os enaltece, por serem eles consequência direta de sua visão de progresso, atualidade e modernização.

As demais incursões da crônica – como correção a algumas informações, elogios ao registro objetivo dos vários momentos da cidade, reconhecimento da qualidade das ilustrações, crítica à editora, que omite o nome do artista responsável por elas, e a recomendação do uso do livro (“utilidade incontestável”) como um álbum da cidade – interessam menos do que as discussões sobre como se dá a moldagem e remodelagem da cidade que cresce e, por isso, espanta. O cronista explica, de algum modo, o comportamento do narrador da crônica comentada antes, “Noturno de São Paulo”, ao dizer que “no silêncio noturno, a gente ouve a fala das ruas”, ou então que “está reintegrada a rua na posse de si mesma”.

A experiência diurna ou noctívaga com as ruas, que relata, justifica seu entendimento sobre as transformações da cidade, cujo impulso de agigantar-se e realizar o dom de metrópole desconsidera seus passos anteriores. Assim, conclui que “as ruas de São Paulo não envelhecem” por falta de tempo, pois as reformas urbanas são constantes, então “nada é acabado, definitivo”. Assim, sem “fisionomia definida”, elas contribuem

para o descaso com a própria história do país. Ao considerar o valor em *São Paulo de Outrora* da “evocação que faz das ruas”, Alcântara produz uma característica crônica de memória, em que elenca logradouros “pitorescos” já soterrados pelo crescimento paulistano, que não poderiam ser esquecidos, num elogio ao seu dinamismo em imagem invertida:

[...] rua do São Gonçalo, beco do Mosquito, rua da Esperança, largo do Pelourinho, beco Sujo, rua da Freira, rua da Cruz Preta, rua do Jogo da Bola, rua do Cotovelo, beco da Cachaça, rua do Rosário, beco do Inferno, ladeira do Acu, beco dos Barbas, rua Nova de São José, beco da Lapa.

E o narrador, no mesmo modo, “segue reconstruindo na imaginação”, agora monumentos já demolidos, em especial pelas obras tocadas pelas administrações republicanas, a partir 1889: “...a igreja do Colégio, a Casa da Ópera, a igreja de São Pedro, a Sé, o convento de Santa Teresa, a igreja da Misericórdia, a igreja do Rosário, a ponte do Acu, o teatro São José, a ponte do Lorena”. Segue então com a recriação de costumes e figuras, sempre pretéritos, o que humaniza o espaço trazido à lembrança, colocando em cena gente comum, trabalhadores, bem como personagens desprezados pela historiografia oficial, como Antonio Bento:

Tomás Rabada, o preto Tebas, dona Ana Machado, o ourives Ponciano, o sacristão João Cabeça, o devoto João Nha Mãe, o empreiteiro de obras Antonio Bernardo Quartim, seu Monuel José da Ponte. [...] vê passar a procissão de São Jorge, assiste a um enterro na igreja do Rosário, vibra com o dramalhão *Tomada de Bastilha* no São José, ouve os gemidos do

negro surrado no largo do Pelourinho ou na chácara do Quebra-Bunda (do dito negro), saúda a atividade abolicionista dos “caifazes” de Antonio Bento, espia o leilão de cativos no largo da Memória, grita de entusiasmo progressista na inauguração do viaduto do Chá, torce numa tourada no largo dos Curros, e assim por diante.

A enumeração de lugares, obras públicas, gente e costumes passados, mesmo à moda pregada pelo manifesto “O Futurismo”, de 1909, se oferece, à primeira vista, para reportar a amplitude do livro resenhado. Consideradas as incursões críticas e reflexivas, porém, trata-se de um movimento de euforia pela realização da própria cidade que ele se propõe narrar; ou seja, em consonância direta com Marinetti, que prega a destruição da tradição para a construção de uma longa lista de novidades, essa crônica-resenha faz a lista das coisas já destruídas pelo ímpeto de progresso, de camadas do palimpsesto de São Paulo raspadas para abrir espaço para a construção de seu sonho de moderna.

Em *Arquitetura Metropolitana*, Denise Xavier traz uma citação que permite notar que tal sentimento cultivado nas crônicas de Alcântara, dedicado às avaliações da evolução histórica do tecido urbano da cidade, está de modo estrutural ligado ao projeto oficial de administração da cidade. Trata-se de trecho de um estudo técnico, intitulado “Os grandes melhoramentos de São Paulo”, produzido pelos engenheiros Francisco Prestes Maia e João F. D’Ulhoa Cintra, publicado no *Boletim do Instituto de Engenharia*, número 26, no ano de 1924. Dizem eles: “O urbanismo compensa. Sim, compensa, valorizando as propriedades, elevando as rendas, atraindo imigrantes e capitais, facilitando as comunicações, saneando, embelezando, tornado a vida em geral mais fácil

e mais agradável” (2007 29).

Saneamento era termo caro aos administradores da primeira fase republicana no Brasil, em especial no que dissesse respeito às grandes cidades. Washington Luís, quando prefeito de São Paulo, de 1914 a 1919, anos antes de se tornar presidente, portanto, apoiava-se nele em sua argumentação para a urbanização da Várzea do Carmo, na região Leste de São Paulo, dizendo que era lá que se reunia, “à noite, a vasa da cidade, numa promiscuidade nojosa, composta de negros vagabundos, de negras edemaciadas pela embriaguez habitual, de uma mestiçagem viciosa, de restos inomináveis e vencidos de todas as nacionalidades, em todas as idades, todos perigosos” (citado por Torres; 1981 81). Em sintonia com esse discurso ideológico republicano oficial, e com a convicção de que “o presente é sempre melhor”, a avaliação de Alcântara parece dizer que a mais forte tradição da cidade que se torna metrópole é exatamente a não tradição, a transformação em aceleração constante, na qual costumes e becos antigos encontram cada vez menos espaço. Assim, mesmo ao reconhecer a importância de uma pesquisa da história das localidades da cidade, ele deixa ventilar sua ideia de progresso e sua admiração pela vocação de São Paulo para se tornar gigante e diferente das demais cidades, melhor que essas outras, entenda-se, mesmo que o “assombroso progresso” possa também ser passível de crítica.

Esse fluxo de renovação ininterrupta promove, certamente, uma segregação ideológica entre classes sociais, que Alcântara registra e celebra, a seu modo, numa concepção que denota sua convicção em que o ambiente urbano é o grande definidor das relações humanas. Com isso, o estranhamento causado por São Paulo em quem não a

conhece nessa sua dinâmica, que o autor entende como consequência da época, será também uma forma escolhida para construir em seus textos a imagem paulistana como palco do progresso desejado, em que este se mostra superior, agora sobre o ambiente caipira. O tema, que anima vários contos do autor, é também o centro neural de “Mistério de fim de ano” (*JC*, 8 de janeiro de 1926). A crônica acompanha a estada de uma família interiorana, hospedada em um hotel do ponto mais agitado da região central.

Por esse foco interpretativo, acentua-se em Alcântara a utopia urbana, que se constituirá pelo confronto entre a paisagem rural, vista sempre como estagnada, e a urbana, dinâmica por excelência. Nesse texto, a família desnordeada na cidade grande torna-se a representação do atraso e, por isso, o tipo social que a compõe (morador do campo) é ridicularizado, a exemplo de Artur Azevedo, que se fartou de escrever cenas de costume como essa em dramas, crônicas e contos na transição dos séculos, porém ambientadas no Rio de Janeiro. Conforme Sevcenko, exatamente entre as últimas décadas do XIX e as primeiras do XX, “o fluxo intenso de mudanças, atingindo todos os níveis da experiência social” atingem “desde a ordem e as hierarquias sociais até as noções de tempo e espaço das pessoas” (*Prelúdio* 1998 7); e como completa o historiador:

[...] nunca em nenhum período anterior, tantas pessoas foram envolvidas de modo tão completo e tão rápido num processo dramático de transformação de seus hábitos cotidianos, suas convicções, seus modos de percepção e até seus reflexos instintivos. Isso não apenas no Brasil, mas no mundo tomado agora como um todo integrado. (7-8)

A referência é ao espaço urbano, e na crônica “Mistérios de fim de ano” essa

percepção aparece pelo impacto causado pela cidade aos visitantes. O trecho ficcional, organizado à moda de um conto tradicional, destaca na São Paulo dos anos 1920 o deslocamento da família, em que a descrição de sua ingenuidade será o aspecto do cômico-ridículo. O atraso social vislumbrado nesses estereótipos será contrastado com a ação de imigrantes, sempre relacionados à contemporaneidade da metrópole. Assim, os visitantes são embrulhados pelo sírio da loja de tecidos, vão ao Jardim da Luz onde tiram um “retrato tremido” com o lambe-lambe espanhol, tomam bonde no sentido inverso e são informados disso pelo motorneiro português. A tragicomédia segue, ainda, no conto dos oito contos de réis, em que trapaceiros traquejados roubam o chefe da família em um jogo de azar, na rua em plena luz do dia.

Em paralelo ao drama da família, a narração enfatiza elementos citadinos que extasiam os forasteiros: Jardim da Luz, fotografia, gasosa, bonde, multidão, campo de futebol, sapatos de pelica envernizada, mala de papel-couro, *A Gazeta*. A tensão contida nessa simbiose entre o ambiente vivo e hostil da cidade e a inocência pacata dos interioranos, porém, é apresentada já na abertura da crônica, antes que essa trama toda se desenrole. Dessa forma, o ponto de vista já se apresenta marcado pelo imaginário de um paulistano completamente integrado à nova cidade, o do narrador, acostumado com seu cenário futurista industrializado. Embebido de arrogante autoatribuição de superioridade e, portanto, de preconceito urbano sobre a coisa rural, o cronista apresenta a família à moda de um palhaço, que introduz o espetáculo no circo: “Não se sabe com certeza de onde vêm. Não se sabe. Se dos arredores caipiras da cidade, se do interior do Estado, se dos cemitérios. O fato é que invadem S. Paulo. Enchem as ruas. Atravancam o

Triângulo”.

Tamanha preocupação com a cidade física, e nenhuma com as pessoas, se deve ao incômodo causado ao ser essencialmente paulistano do narrador, que cai atônito, ou catatônico, ao deparar com um grupo de “visitantes de fim de ano”. Para seus olhos, a cena era “um desenho de Voltolino”, caricaturista afeiçoado ao grupo modernista, o qual se comentará em detalhes adiante. E como tal os descreve:

Vestidos de vermelho, de azul, de amarelo. De brim, de alpaca, de chita. Usam guarda-chuva. Cheiram sabão de turco misturado com capim melado. Os pequenos de mãos dadas chupando bala. As mocinhas de olhos no chão. Encalistradas. Os mais velhos com ar desconfiado. O marido carrega a criança. A mãe a maleta com as fraldas. E quase sempre conservam a boca aberta. De admiração pelo assombroso progresso da capital de S. Paulo.

Esse trecho, em tom de reportagem, leva a crônica para além do intuito único de produzir broma, como fazia Artur com seus caracteres do Rio. Enquanto no cronista carioca o preconceito de classe sobre os tipos escolhidos para personagens se concentraria apenas no desenrolar da trama, no caso do paulistano, o arrazoado inicial busca dotar de seriedade a discussão, ao apresentar um mero caso de viagem como questão antropológica a ser superada como parte da construção não apenas material, mas também espiritual da sociedade brasileira. Assim, a consciência da metamorfose contínua e inexorável da urbe transcende ao objetivo de apenas fazer troça, com a ridicularização dos tipos, ainda que essa seja a marca mais forte da superfície narrativa. No pano de

fundo, porém, avulta a agressividade que a época impõe ao indivíduo desabituaado com suas novidades tecnológicas, como se observou.

Essa crônica, que será transformada no conto “O ingênuo Dagoberto (seu Dagoberto Piedade)”, publicado em *Laranja da China*, contrasta por alguns aspectos com outra, “A dança de S. Gonçalo” (*TR*, 20 de janeiro de 1926), também transformada em conto, incluído no mesmo volume, “A piedosa Teresa (dona Teresa Ferreira)”, na qual a tradição resiste em fragmentos da cidade. No entanto, tais fragmentos, que marcam manifestações de cunho popular, já aparecem como elementos característicos da própria metrópole. Nesse caso, o aspecto multirracial que o país, aqui focado em São Paulo, adquiriria foi trazido ao proscênio da crônica.

“A dança de S. Gonçalo” tem por assunto a descrição de uma dessas festas, realizadas por uma família modesta (“casinha de barro”), residente na periferia (Cantareira), em agradecimento àquele santo pela saúde reconquistada por um de seus membros. Em toda a narrativa, o tumulto de aglomerações e o ritmo acelerado dos eventos prendem a atenção do *flâneur*-narrador. No entanto, na descrição do ambiente da celebração, de inspiração católica, a presença da diversidade étnica pulula, ainda que apresentada por detalhes. Detalhes, porém, que por meio dos quais torna-se possível identificar o viés do olhar com que o cronista os encaixa ao longo de toda sua militância no jornalismo, em especial quando atua para discutir seu projeto de Brasil.

Como se pode esperar da crônica, tais discussões não chegam a formar um tratado sobre a questão racial, mas passo a passo constituem um painel do posicionamento crítico do autor a respeito dela. As cenas são simples, mas sempre profundamente simbólicas,

marcadas por deslocamentos de costumes, língua estrangeira ou abnegação pessoal do indivíduo diante do ambiente estranho, aspectos advindos do processo migratório. O primeiro caso, é marcado por descompasso cultural e linguístico, pela fusão de rituais religiosos e pelo aporuguesamento do nome oriental, bem como por sinais de mescla racial:

– Entra, seu Casimiro!

O japonês Kashimira entra com a mulher e o filhinho brasileiros de roupa de brim. Inclina a cabeça diante de S. Gonçalo. Acocora-se.

No seguinte, é ressaltada a relação sentimental e histórica com a terra de origem: “A folhinha da parede é do Empório Itália-Brasil. Garibaldi tem uma bandeirinha auri-verde no peito e ergue bem alto a espada”. Na terceira observação, um novo tipo, este porém, já aclimatado ao país e seus costumes: “O negro de pala é o melhor dançarino da quadrilha religiosa”. Depois, a mesma personagem, que retornará à cena: “O preto de pala dá um tropicão engraçado. E a mulher de azul celeste ri, amamentando o filho”.

Apesar de figurarem em primeiro plano manifestações culturais no âmbito individual, o foco centra sobre ponto caro ao autor para a discussão da nacionalidade, que é a presença de imigrantes na composição étnica nacional. É evidente que é pela estereotipagem que cada um aparece, quase sempre também caricaturado na busca de uma face risível. O olhar narrativo, porém, revela o posicionamento de classe de seu autor, intelectual, que se atribui a capacidade de julgar o que considera distorções para o futuro da nação, que inclui, em especial, aspectos morais, com quando anota que “a dona da casa é viúva de um português. É amiga de um negro”; ou quando diz que “a cabocla

trata de salvar a alma do morto e o corpo do vivo”. Com o mesmo fim, denuncia ausência de educação formal, ao dizer que “o caboclo loiro puxa da faca e esgravata o dedão do pé”. De algum modo, o cronista faz uma alegoria do processo de abasileiramento do estrangeiro, integrando-se entre si e com os já brasileiros, na formação de um único amálgama ético e social. A festa de São Gonçalo representa, na crônica de Alcântara, o ideal de nação, que se manteria unificada mesmo com a presença multirracial.

A São Paulo que se desenha em suas crônicas pode, portanto, ser interpretada como alegoria do país almejado, de sua utopia, que, no entanto, chamou em ocasiões de “a Terra de Santa Cruz Credo”. A constatação do atraso – social, econômico e mental – do Brasil, será, pois, dos principais objetos de seus comentários de forma direta, e não figurada como nessa última crônica comentada. Essa vertente temática encontra-se de alguma forma dispersa em toda sua produção, mas desponta como o eixo central de uma série de crônicas específicas, que desdobram tanto um debate vago, na busca de abarcar uma discussão mais vasta da brasilidade, como questões específicas a ela relacionadas. Seu objetivo parece ser o de encontrar, discutir e solucionar os nós que impedem o país de se equilibrar rumo ao progresso. Em muitos casos, com simplicidade e ingenuidade, e às vezes superficialidade. Quando garimpados e vistos sob uma perspectiva de conjunto, entretanto, mostram uma corrente reflexiva coerente em seus argumentos e abrangente em relação às questões mais debatidas em seu tempo.

LOCAL E ESTRANGEIRO

Em “Eldorado” (*O Jornal*, 22 de junho de 1930), escrita durante viagem à Europa, a partir de artigo do francês Marcel Brion (1895-1984) publicado na revista literária *Les Nouvelles Littéraires*, comenta as obras *Emigranti* (1928), do italiano Francesco Perri (1885-1974), e *Emigrantes* (1928), do português Ferreira de Castro (1898-1974). Os três estrangeiros, segundo Alcântara, abordam a emigração ao Brasil como problemática pelas trágicas condições que italianos e portugueses enfrentavam no além-mar. Essa crônica oscila entre comentários históricos, literários e de relações internacionais, para defender o fluxo de europeus em prol da economia brasileira. Seu discurso é o de que os imigrantes tinham condições e oportunidades que jamais alcançariam em seu país de origem.

Enquanto Brion, Perri e Castro buscam “prevenir contra a miragem do ouro aqueles que em grande número pensam ir fazer fortuna na América”, como relata Alcântara, este argumenta em contrário, acusando o nacionalismo fascista e o atraso histórico de Portugal pela difusão da ideia negativa de Brasil para aquele europeu que não mais encontra possibilidades de vida em sua terra. Aponta a necessidade do processo migratório fundada no contraste entre o esgotado continente europeu e “nossa pretensa selvageria”:

Terra selvagem quer dizer terra onde tudo está por fazer, campo ótimo, pois, para todas as atividades. Atrai, digam o que disserem. E a gente pode sem medo assegurar aos patriotas que a ignorância alheia contribui para garantir ao Brasil um crescimento sossegado. Vão ignorando e inventando.

Ele irá crescendo. Outros povos desdenhados e injuriados já pregaram desse jeito vários sustos no mundo.

Em vez de agredir seus países, Alcântara sugere aos estrangeiros em tela que entendam que a necessidade do processo migratório deve ser justificada pelas próprias necessidades nacionais, italianas e portuguesas; e ao mesmo tempo passa em revista o argumento de que o Brasil era atraente ao europeu *per se*. Ainda que tal argumento seja já conhecido, declara a necessidade de reafirmá-los, “agora que em nome da solidariedade humana um português pinta num romance os horrores e as misérias que os patrícios dele conhecem no Brasil”. O passo seguinte de seu texto usa, enfim, tal fato para um olhar doutrinário sobre a essência da literatura que verse sobre o tema:

O drama da emigração 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 o objetivo da campanha contra ou mesmo pró só poderão dar [...] um aspecto parcial dele e portanto uma visão errada. É antes de mais nada um drama de adaptação. Quer esta se faça quer não, há na certa um interesse ferido: da terra de origem ou de adoção.

A observação ecoa o caminho trilhado em *BBBF*, em que o autor insere o imigrante, em especial o italiano, como componente estético de seus contos. De alguma forma, esse intuito se realiza, porém, a considerar o prefácio, intitulado “Artigo de fundo”, que se baseia em discussões teóricas sobre o tema, o livro também salta essa

barreira para promover interpretação além da literária, apesar de encaixar ficcionalmente tensões como a dificuldade de adaptação no país; conflitos entre gerações, ou seja, pais imigrantes e filhos já nascidos no Brasil; ascensão social de famílias de imigrantes e queda das de brasileiros de várias gerações; entre outros.

Esse tipo de ataque às críticas de estrangeiros ao Brasil, mesmo rancoroso, feito em “Eldorado”, havia sido até mais forte em “O trouxa” (*DSP*, 2 de março de 1930), quando diz que a ideia que fazem do Brasil é fruto de profundo desconhecimento, estacionada séculos atrás, pois mantinha a mesma visão dos viajantes que se aventuravam pelo país em busca de conhecer a nova terra. Por isso, ainda o entendiam como bom local para “caçadores de onça, caçadores de papagaios, caçadores de borboletas”. Para ele, era a maneira arrogante de os países desenvolvidos explorarem os demais. “Chegou a nossa vez de abastecer a literatura europeia com assuntos e cenários novos”. Tamanha irritação se volta ao conjunto de intelectuais europeus que se dedicavam a comentar o Brasil, mas era motivada por comentários do escritor francês Abel Bonnard (1883-1968), que havia visitado o Brasil e, depois, desrespeitado a nação, com afirmações do tipo “oferecem-nos borboletas e nos pedem ideias” em seu trabalho *Odeon et Brésil*. A crônica, de orgulho ferido, conclui com forte desforço contra o autor francês, como diz, cheio de “preconceitos e cacoetes”, resto “da colheita pós-romântica, produto amaneirado, superficial e frívolo do chamado espírito mediterrâneo”:

E é esse bocó que nos vem com a tal história da troca de tesouros da terra brasileira por tesouros do espírito europeu. Transação quer. Não quer porque sempre acaba roubado. Sobretudo quando se trata dos tesouros

espirituais de um Bonnard catador de folhas mortas. Cançonetista francesa já se vaiou muitas vezes no Brasil. Vaiar literato francês é para nós um progresso. E um gozo sem par.

O posicionamento do Brasil diante de exemplos do exterior é prática regularmente usada pelo autor para abordar a composição étnica da nação, como se vê. Em Alcântara, por alguns aspectos, sente-se euforia quanto à presença da diversidade racial, porém perpassa da mesma forma o caldo ideológico da elite do Estado de São Paulo de privilegiar determinados fluxos migratórios com o objetivo de purificação – ou branqueamento – da raça. Como anota Schwarcz, “era essa mesma elite paulista que assumia para si a tarefa de promover uma imigração europeia condicionada por leis restritivas à entrada de populações negras e amarelas, que previa o final desses grupos ‘selvagens que se tornaram degenerados’” (1993 131). Nesse projeto racial, desconsideravam-se valores em indígenas, negros e mestiços descendentes dessas duas linhagens, em especial no que dissesse respeito à eficácia de sua mão de obra.

Por outro lado, o cronista observa também o revés da questão, como em “Relações exteriores” (*JC*, 16 de outubro de 1926), também sobre a visão estrangeira a respeito do Brasil. Nesse caso, porém, ao tipificar o comportamento do brasileiro, em relação aos estrangeiros, usa uma boa lista de termos fortes: povo adolescente, vaidoso, bisonho, tímido, dotado de caipirismo, desconfiado, extraordinariamente sensível, que em tudo enxerga uma afronta. Por conta disso, diz que o “brasileiro tem a suscetibilidade aguda de uma menina de quinze anos. Qualquer coisinha o fere. Por qualquer motivo fica de burro e fecha-se no quarto batendo a porta e engolindo soluços”. Por esta passagem,

apesar de singela, o pesquisador Dante Moreira Leite (1983) incluiu o autor entre exemplos de escritores ideólogos do brasileiro, em *O Caráter Nacional Brasileiro*, ao lado de Bilac, Machado e Graciliano, em momento que busca apresentar “várias interpretações do caráter brasileiro, supondo-se que revelam diferentes etapas na maneira de intelectuais brasileiros verem o Brasil e as características psicológicas do povo brasileiro” (143).

Em outra ocasião, quando viajou ao Uruguai e à Argentina, em 1935, a composição étnica argentina foi dos aspectos que mais chamaram a atenção de Alcântara. Conta, em “Onde o homem o é” (*DSP*, 21 de fevereiro de 1935), que o político e pecuarista Vicente Casares havia negado a mão de sua filha em casamento a Victorino de La Plaza que, tempos depois de tal episódio, se tornaria presidente do país. Casares, que havia mostrado ao postulante a noivo seu gado, formado a partir do cruzamento entre raças crioulas e europeias, lhe teria anunciado assim a sua negação ao pedido de La Plaza: “– A resposta eu já dei [...]. O sr. viu quanto dinheiro e quanto esforço eu venho gastando para melhorar o meu gado. E, se tenho esse cuidado com as minhas vacas, pode bem imaginar quanto o hei de ter com minhas filhas”. E a conclusão é clara, ainda que vaga nas entrelinhas, pois o comentário ventila certa felicidade no projeto argentino de branqueamento da nação, no qual parece entender que o Brasil devesse mirar, mesmo que o fato de favorecer tal processo fosse cruel:

Como faz com relação ao gado, o homem da Argentina tem a preocupação de apurar cada vez mais a sua raça. A varíola que aqui matou os africanos serviu a uma aspiração nacional.

O branco não quer se tisonar de negro nem de amarelo e repele, com indisfarçável repugnância, convencido de sua superioridade, a parte negra e mulata da população brasileira. Em oito dias de Buenos Aires só vi um preto argentino.

Também lhe chama a atenção, positivamente, a dedicação ao trabalho do povo argentino, que interpreta como elemento responsável do avanço do país vizinho, àquele momento em seu momento de maior pujança econômica:

A natureza é avara, o banho é de lama, as ilhas são charcos. Não faz mal. O homem construiu palácios no Deca, desenhou jardins, plantou árvores, goza intensamente na paisagem chata e feia aquilo que lhe emprestou. Tudo é fabricado, custou dinheiro, revela o engenho e o esforço humanos criando uma aparência de pitoresco para desafogo da atividade urbana.

Apesar de nem sempre se posicionar diretamente, as referências às coisas do exterior visam sempre o contraste com o caso brasileiro, sobre o qual paira o pessimismo; e este é ponto por vezes recorrente de seus debates – acompanhado com frequência de um viés otimista com um quê ufanista, diga-se a bem da verdade. Em “Está na hora” (*JC*, 19 de fevereiro de 1927), por exemplo, em que constata que o carnaval “é a única coisa sólida e séria que possuímos”, questiona a verdadeira representatividade do processo eleitoral brasileiro:

Se o cidadão se fantasia de eleitor independente para votar, o cavalheiro por ele eleito se fantasia de representante do povo para legislar. Um e outro estão pouco ligando para as suas nobilitantes funções cívicas. No

fundo tudo é pândega. Graças a Deus.

Sua descrença no sistema institucional é reforçada, com acentuado tom de ironia, em especial no momento em que se refere ao chamado voto de cabresto, em que o eleitor era coagido a votar em determinados candidatos por seus empregadores ou feitores. E assim, com característico sarcasmo, se refere ao dia das eleições brasileiras:

Então sim a democracia brasileira mostrará o que é e o que vale de fato. A piúva cantará no ombro dos imprudentes. Os mortos se levantarão de seus túmulos com a mão na consciência e os olhos pregados na imagem imaculada da pátria. A urna receberá as cédulas brasileiras dos Zanini e dos Herreras. O voto dos adversários será recebido com uma salva de vinte e um tiros de Colt e Mauser. E a soberania popular assim elegerá, com toda a liberdade e consciência, os seus representantes.

A fraude eleitoral sistemática é, portanto, mal orgânico da sociedade, em que morto vota e vivo pobre que não segue a ordem da elite, morre a tiro. Autoritarismo de um lado, subserviência de outro, parecem ser para Alcântara o gérmen do descaminho estrutural brasileiro, em que a ignorância média da nação é vista como principal responsável, e como tal tratada, como em “Terra essencialmente agrícola” (*JC*, 9 de outubro de 1926), em que retoma o tema do baixíssimo índice de leitura do brasileiro. “Não há meio de obrigá-lo a abrir um jornal, quanto mais um volume”, diz indignado. Quando a questão é “matéria literária”, o atraso é ainda maior:

[...] o brasileiro está ainda no primeiro período: olhadela aos mostruários das livrarias. Isso mesmo quando há gravuras e mapas zoológicos

expostos. Havendo figuras coloridas o pessoal para para admirar. Mas ninguém entra.

Com o já conhecido sarcasmo, crescente no desenrolar do texto, registra que “há gente que lê, sim”; e conta que no interior da família, as sugestões não vão além de manuais de culinária; as dos professores, limitam-se a Coelho Neto e Rui Barbosa, ultrapassados a seu ver. Assim, conclui: “antes não lesse”. Nas escolas, o próprio estudo é o responsável pelo desestímulo à leitura do menino (ou criança), que “cresce inimigo pessoal da literatura” e acaba por confundir catálogo telefônico com livro escolar. No caso específico da jovem, aponta situação bastante aguda: “A menina brasileira só lê romances franceses. Mas quando não acabam em casamento fica de burro três dias”. É o que faz a apaixonada Tereza Rita, do conto “A sociedade”, de *BBBF*, por exemplo. Os jovens, por sua vez, são alocados em um limbo ainda mais sombrio:

Os rapazes querem coisas pornográficas e escandalosas. Romances da vida real. Quanto mais cocaína melhor. Depois contam o trecho nas pensões alegres. Com grande sucesso. Passam a ser moços inteligentes. Decoram Vargas Vila. Acham Machado de Assis uma besta. Salvo se rende qualquer coisa no sebo. Então é regularzinho.

O final das contas mostra que “no Brasil a maioria nunca abriu um livro. Por preguiça, por educação, por não conhecer o abc”. O cenário, traçado nessa crônica, que “está nos cegando”, é o responsável, então, pela subserviência nacional às nações cultas, “que leva o indígena a abrir uma boca deste tamanho diante dos estrangeiros”. Assim, com indignação constata que “qualquer manifestação de inteligência vinda de fora

assombra os bobos do Brasil”. País que não lê também não consegue ter opinião, se se estender a reflexão a outra crônica, “Solo genioso sobre um solo genial” (*JC*, 5 de fevereiro de 1927), a qual abre com a conclusão de que “a apreciação nacional não conhece meio termos”. Ou ainda de que “o brasileiro não admite talentos nem mediocridades”. Alcântara entra no assunto a propósito da publicação, pela *Revista do Brasil*, de carta do poeta simbolista e ensaísta Temy de Gourmont (1858-1915) enviada em 1900 ao escritor brasileiro Figueiredo Pimentel (1869-1914), na qual sugere aos críticos brasileiros um pouco de moderação, para que seus comentários literários se tornem mais consistentes. Inclinado a concordar ainda que parcialmente com o missivista, coisa rara quando pois trata-se de estrangeiro questionando o Brasil, Alcântara entra na sua pilhéria com o jogo de palavras:

Com certeza Remy de Gourmont já tinha conhecimento da nossa maneira exuberante de julgar valores mentais, políticos ou o que seja. Sabia que aqui quem se livra de ser águia de Haia ou condor dos Andes fica sendo ao menos patativa do norte ou sabiá do sul. A presunção indígena faz do Brasil uma chocadeira de gênios mais ou menos rapineiros, mais ou menos canoros.

O problema nacional de baixo índice de estudo do abecedário *per capita*, que produz a pouca leitura e a “absoluta ausência de senso julgador”, desemboca na “ignorância completa e incrível” a respeito do fluxo atualizador da literatura europeia, fato que isolava o Brasil do resto do mundo, intelectual e materialmente. A questão, “epidêmica e inelutável”, é exemplificada no Romantismo: “Sim. A ignorância é a base.

Ela é que fez Castro Alves em 1870 fingir aqui de Victor Hugo quando mais de dez anos antes Baudelaire em França já havia criado a poesia nova. Fantástico mas verídico.” “Solo genioso sobre um solo genial” também abriu a oportunidade para a eterna implicância do autor contra a literatura pomposa e vazia, feita por quem “pensa que fazer literatura é falar ou escrever bonito”. Mesmo que considerado que um dos atributos literários seja exatamente o belo no texto, não há paradoxo na opinião do autor, visto que para ele até mesmo a própria concepção do termo é revestida de confusões. Como esclarece logo em seguida: “Bonito entre nós às vezes quer dizer difícil. Às vezes tolo. Quase sempre eloquente.”

A restrição ao texto empolado era sim parte dos preceitos do Modernismo, o movimento brasileiro de vanguardas. Ainda que a crônica pareça centrar-se na discussão da arte, especificamente as letras, o comentário alcança, porém, seu ponto mais alto quando as implicações de tais distorções passam a ser questionadas em relação ao pensamento do brasileiro sobre a própria terra. A alegada ignorância, falta de leitura e de integração ao mundo atual cria “essa falsa noção de genialidade brasileira”, a mesma que leva à ideia tola de que o Brasil é o “primeiro país do mundo”. O pensamento ufanista e de argumentos frouxos sobre o país, decorrente da falta de conhecimento, se reproduz, na visão do autor, exposta com forte ironia, na própria estrutura do texto literário de então:

E porque o Brasil é o campeão do universo e o brasileiro o batuta da terra, tudo quanto aqui nasce e existe há de ser forçosamente o que há de melhor neste mundo de Cristo e de nós também. Todos os adjetivos arrebatados e apoteóticos são poucos para tamanha grandeza e tamanha lindeza.

Ninguém pode conosco. Nós somos os cueras mesmo.

Essa questão soa para a Alcântara como mal arraigado no espírito nacional, motivo por que valoriza a carta vinda da França, avaliada como “um pouco de água gelada nesta fervura auri-verde. Para que o trouxa brasileiro caia na realidade”. No entanto, ele mesmo, contraditoriamente, outra vez praticará o que critica, o que fica claro na coletânea de crônicas de *Pathé-Baby*, ao comparar o Brasil à Europa, como se discutirá adiante. É curioso notar que o âmago dos problemas que discute são com frequência diagnosticados pela aparência, como se seu objetivo fosse revelar o que está escancarado. Em “Solo calçado” (*JC*, 19 de março de 1927), diz:

Eu se tivesse tempo e paciência (bastante tempo e bastante paciência) escreveria um ensaio sobre o vestuário brasileiro. Um ensaio pingando filosofia e com pretensões psicológicas. Coisa séria, massuda e até razoavelmente elucidativa.

Seu alvo nesse momento, porém, é debater de modo direto alguns aspectos do que genericamente chama de nacionalidade. E a roupa do brasileiro, como diz acreditar, “evoluiu com a nacionalidade, social e politicamente”. E traça paralelo entre os dois temas:

Quando a nação ainda não existia o vestuário também não existia. Na terra nua o índio andava nuzinho. As penas na cabeça figuravam só para tapear. Era a liberdade. Relativa e precária no entanto. Porque era também a fraqueza. O lusíada desceu em Porto Seguro muito bem vestido. Seu guarda-roupa simbolizava a sua força.

O resultado foi que o invasor “escravizou o indígena em dois tempos”. Conforme sua versão, aos poucos o selvagem foi se vestindo, e isso teria sido a derrocada dos descobridores, pois vestidos, os “tupis” mostraram-se mais valentes e “acabaram pondo o português no olho da rua”. A opinião de Alcântara ecoa aqui, tematicamente, o poema “Erro de português”, de Oswald: “Quando o português chegou / Debaixo duma bruta chuva / Vestiu o índio / Que pena! Fosse uma manhã de sol / O índio tinha despido / O português” (1972 115). Mas ao mesmo tempo distancia-se dele, ao afirmar que “a conquista da elegância equivaleu para os brasis à conquista de sua independência”. Em proposta diversa da do despojamento artístico de Oswald, podem-se encontrar argumentos pelos quais Alcântara parece ventilar uma visão de classe de cores mais acentuadas ao levar a um nível mais detalhado o debate:

A gente nasce mostrando tudo. Sem pudor, porque sem personalidade nem nada. Depois aos poucos a gente vai crescendo com as roupas. As calças compridas representam sobre as curtas um progresso físico mas principalmente moral. O fraque traz outras responsabilidades e tem uma significação extraordinária.

O Brasil, então, sempre segundo a visão do autor, quando “aprendeu a usar colarinho sentiu-se país, sentiu-se nação e arranjou a sua carta de cidadania internacional”. A profônica abertura, porém, é ilusória, e quando está montado o fundo de quadro para uma bela descrição histórica à moda dos salões alencarianos da Corte do século XIX, vem a surpresa dos itens escolhidos para o comentário: a botina de elástico e o sapato *Charleston*; a primeira como representação da “tradição”, e o segundo, de

“nossa integração no hoje universal”. Na verdade, os calçados eram parte integrante do imaginário do projeto de modernização brasileira, bem como representavam a antítese entre o cenário rural, símbolo do passado, e o ambiente urbano, representação de tal processo de atualização em relação aos países vistos como avançados. Por isso, como relata Sevcenko, no Brasil dos primeiros anos do século XX, no âmbito individual, “o acesso ao calçado constitui por excelência o símbolo da entrada para a sociedade civilizada e o circuito dos bens de consumo” (*Irradiante* 557).

Pela tinta da galhofa, entretanto, Alcântara passa seu ponto de vista, como quando associa a botina à condição da vida do brasileiro: “É cômoda e geralmente range. Fácil de calçar. Resistente e barata. Prática e útil. Serve em todas as ocasiões. Dentro dela os artelhos não brigam e os calos não gritam”. Adaptada à gente, porém, reafirma algumas de suas falhas históricas: “E tem esta mania: só pisa em terreno já pisado. Segue as pegadas de seus maiores. Não se aventura por caminho novo. Anda devagar. Prudentemente. Molemente. E quando empaca é para a eternidade”. O tal sapato, por sua vez, seria o contraste a revelar o outro lado da incoerência:

De cores berrantes. De duas cores até. Cada qual mais escandalosa. Toda enfeitada em linhas retas. Cheio de buraquinhos. Sola grossíssima. Sobrando. Feito para dançar mas pesadão. Para correr e pular mas desajeitado. Parece sempre novo. Gosta de muito lustre. Pisa nos outros. É indiscreto e grosseiro. Escorrega no encerado. E serve também para jogar futebol.

O que interessa ao cronista é trilhar a compreensão do desajuste nacional. Assim,

não é difícil ver o Brasil de Alcântara, que “caminha com o pé direito metido numa botina de elástico e o pé esquerdo num sapato *Charleston*”. Com andar que “não é dos mais regulares”, como se deduz da imagem criada, o país traça seu rumo “desengonçado, inseguro e invencivelmente cômico”. A postura conflitante, com que “o Brasil se atrapalha todo”, pêndulo entre a “mesmice” e a “civilização mal ajambrada”, é também, para o autor, o que faz com que a nação não tenha “nem o espírito inteligente do passado nem o espírito seguro do presente”, cujo balanço é uma extensa lista de paradoxos:

São os arranha-céus enfeitados, os romances da Academia Brasileira de Letras, as estações Luís XVI, os jornais provincianos, os espetáculos oficiais de Walter Mocchi, a oratória condoreira, os palacetes dos sírios ricos, as estradas de rodagem esburacadas, os parques anglo-tropicais, os anúncios do Guaraná Espumante, as engraçadas atitudes internacionais, o filósofo Laudelino Freire, os campeonatos de pingue-pongue, modernismo de Graça Aranha, o Padre Cícero, as corridas automobilísticas na Avenida Paulista, a soberania popular, a democracia governamental, o voo do *Jaiú*.

Ainda que a ênfase de suas críticas busquem mais comumente quem não tem formação intelectual mais sólida, sendo, assim, sujeito a imposições sociais, não raro, o cronista se volta aos formadores de opinião. “Classe desmoralizada” (CS, 105-11; origem não localizada, provavelmente de 1926) é uma verrina aos estudantes brasileiros, pela sua completa ausência no ambiente político. Diz ele, sobre essa “classe”: “É grave, comedida e inútil. Ou então joga pingue-pongue. Faz exhibições de muque nos bordéis. Vaia estupidamente qualquer Marinetti. Embededa-se nos bares alemães. Foge diante da

polícia, lê Júlio Dantas. Dá dó.” Segue em apontar a “decadência” dos estudantes, bem como os jovens brasileiros em geral, cada vez mais apegados à “politiquice”:

Nas escolas superiores de hoje ninguém se interessa pelos problemas políticos ou sociais da gente brasileira. Sobre tais assuntos a mocidade não tem opinião. E nas raríssimas vezes em que se manifesta é sempre para aplaudir a ação altamente patriótica dos beneméritos governos.

Em outra crônica, “Praga” (*DSP*, 3 de agosto de 1930), de teor um pouco mais denso e grave que o de costume, Alcântara aponta a onda de crescimento do espiritismo como um dos sérios problemas brasileiros. Sua visão é um tanto confusa, oscilante entre pretensão laicismo e certo sentimento católico, ainda que mitigado, ao observar a outra religião que cresce. No entanto, o que mais interessa ao presente estudo surge ao final, quando o autor elenca aqueles que considera os “grandes males do país”, ou seja: “discurso, preguiça, formiga e Allan Kardec”.

No momento, interessa aqui o primeiro mal da série. “A suprema ambição do brasileiro é ser orador, falar bonito, levantar as multidões”, como diz em “Calíope tropical” (*JC*, 11 de setembro de 1926). Ironicamente, o título invoca a musa primeira, a da “bela voz”, para criticar exatamente aquilo que ela mais inspirava, a eloquência, pois “é nela que melhor se mostra o nosso atraso mental”. Segundo a observação, “o Brasil é uma vasta tribuna”, movido por discursos, e tal tendência teria, para ele, também contaminado a produção artística:

A literatura brasileira é toda ela de tribunos. Tribunos do romance, tribunos da poesia, tribunos da história. Salvam-se muito poucos:

Machado de Assis, Joaquim Nabuco (e era orador), Artur Azevedo, Domício Gama, Carlos de Laet. O resto, meu Deus, sempre escreveu para ser lido em voz alta.

Vale observar que – advogado de formação, oriundo de família de tradicionais oradores, como o avô e o pai – o autor curiosamente importa ao seu estilo alguns dos recursos mais batidos do discurso para ser lido, como a repetição de termos numa espécie de anáfora banal, a citação de exemplos excepcionais e a licença do cerimonial com expressão mais popular (“meu Deus”). Tal contaminação é examinada desde suas raízes, ainda na literatura do período colonial, até as consequências mais recentes, com comentários a escritores que fazem sucesso em seu tempo. O tema, como também era de se esperar, estimula um lembrete do famoso preceito do Modernismo brasileiro, de incorporar na literatura a simplicidade da língua falada pelo brasileiro:

O delírio da frase de efeito, do período clarinado, do final majestoso de sinfonia italiana é o ar de família que distingue os literatos da terra. Do empolgado Bento Teixeira Pinto aos arroubos tropicais do heleno maranhense Coelho Neto, a arte de escrever no Brasil tem se alimentado da eloquência. Mais dia menos dia estoura de indigestão. Só se salvará com uma dieta rigorosa de caldo de simplicidade e mingau de discrição.

Para Alcântara, “insuportável é a oratória trabalhada e estudada”, aquela que se encontra na boca de políticos, acadêmicos e catedráticos. Tal “paixão pelo gongórico” é outro item a agredir os propósitos estilísticos do grupo de vanguarda. E assim expõe o contraste: “Não há nada como a gente falar com simplicidade. Isso de pensar fácil e

traduzir difícil é a coisa mais idiota que pode haver. E depois não adianta nada. Só serve para atrapalhar. Quem fala e quem ouve”. Esse costume de falar empolado, uma vez mais, é colocado entre os culpados da baixa qualidade da Literatura Brasileira:

Entre nós quase toda a gente pensa que literatura é arrevezamento, ginástica verbal, ilusionismo imaginoso, hipérbole sublime. E devido a isso mesmo há no Brasil muitos cavalheiros que falam mas poucos que dizem. Falam até debaixo d’água. Não dizem coisa nenhuma.

Não é tão comum em Alcântara o diálogo direto com o leitor, como se vê em praticamente todos os cronistas brasileiros, como se discutiu no capítulo 2 do presente trabalho. A opção pelo coloquial, inclusive com o uso de lugares-comuns e de expressões populares, como ditados e frases de efeito, porém, faz as vezes de tal aproximação entre os dois agentes da leitura. Em “Calíope tropical” isso ocorre, ao menos uma vez: “Eu sei que estou sendo irritante. Paciência. Sei perfeitamente que nesta terra o que eu estou fazendo se chama falar mal. Paciência. É sempre melhor falar mal do que falar bem. Compreendam-me”.

MILITÂNCIA JUVENIL

Como se apontou acima, a cidade de Alcântara, idealizada a partir da observação, não é feita apenas de ruas, largos e edifícios. Conforme se nota por estes últimos exemplos comentados, sua engrenagem espiritual e mental é igualmente ponto fundamental dela, bem como a forma como seus intelectuais, como chama os profissionais mais bem

formados, devem assumir sua função de liderança na sociedade. Incluídos nesse rol com destaque, escritores, outros artistas, estudiosos e pesquisadores, são todos convocados a se debruçar sobre a questão da nacionalidade. Não raro, ele se dirige em particular à sua geração, com até 30 anos, ou seja, àquela formada dos jovens nascidos já no século XX.

São vários os artigos de destaque que tocam esse objetivo que, na maioria dos casos, é alcançado em tiradas diluídas nos comentários ancilares ao tema que trata. Em “Subsídios para a história da independência” (*JC*, 23 de outubro de 1926), Alcântara, numa oscilação de opinião em relação à que apresenta em “Classe desmoralizada”, rascunha a energia que observa na “rapaziada” pensante do país, ou seja: o seu próprio grupo. Diz que o movimento de 1922 “dividiu a porção do país que usa colarinho em dois campos distintos: um que esbraveja indignado, outro silencia sucumbido”. O resultado do embate foi o “enterro das vítimas: o comendador Alexandrino, o Dr. Soneto, a Sra. Hélade Sagrada, o conselheiro Parnasianismo”. Nos campos da literatura, em que os antigos “contentavam-se em plantar de vez em quando uma rocinha de milho ordinária”, surge “a gente moça” que vem cultivar os “imensos alqueires da mata incultos e inúteis”. E essa renovação se dará, diz ele, no embalo “tratores Fordson”, em contraposição ao carro de boi dos antigos.

O primeiro ponto a chamar a atenção nessa crônica é a palavra “independência” no título estar vinculada ao movimento modernista, como forma de colocá-lo já cristalizado sob a perspectiva histórica. Com certeza, era a máxima da Semana de Arte Moderna de 1922 – libertação mental da nação um século depois da política – que ecoava na militância intelectual do autor. Retórica estética de fora, porém, Alcântara parece

observar que, apenas quatro anos após o grito inaugural do movimento, o novo gosto parece já ser buscado por artistas, de modo geral, mas a essência artística devia ainda ser encontrada:

Por mais que se lhes diga e repita que o modernismo não é moda nem convenção, mas sim estado de espírito, eles insistem em se declararem modernos. Pensam que só pelo fato de darem títulos exóticos e longos aos seus romances, de fabricarem as suas peças teatrais de modo absurdo, de não usarem rimas nem versos medidos passam a ser furiosamente vanguardistas.

O cronista explica que, em realidade, o ingrediente secreto que daria o verdadeiro sabor atual estaria na “essência” e não em “fórmulas”. Assim, ao afirmar que “não possui regrinhas nem receitas”, conclui que, com isso em pauta, “um soneto pode ser considerado rigorosamente moderno”. Com esse marco contrastante, em relação ao “passadismo nacional”, diz que “o movimento moderno” tornou “alegre a literatura brasileira”:

Até então no Brasil a preocupação de todo escritor era parecer grave e severo. O riso era proibido. A pena molhava-se no tinteiro da tristeza e do pessimismo. O papel servia de lenço. De tal forma que os livros espremidos só derramavam lágrimas. Se alguma ideia caía vinha num pingo delas. A literatura nacional não passava de uma queixa gemebunda.

Há qualquer coisa a cismar nessa sumária sentença de condenação da tradição artística. Ao traçar a fronteira entre o antes e o atual como divisora do mau e do bom,

executou de um só golpe não apenas os parnasianos Osório, Filinto, Alberto, Raimundo, Bilac e companhia – um dos quais gritava no momento da agonia: “eu sou o último heleno!” –, os românticos, representados por Alencar e Castro Alves, e os mais recentes, como Coelho Neto e Lima Barreto (igualmente achincalhados). E, para que não paire dúvida, Machado de Assis leva a sua carraspana. Alcântara tenta sufocar o prosador realista, que é um alvo quase constante de sua inconoclastia, ao parodiar um dos mais admirados momentos de toda a Literatura Brasileira. Ao apresentar-se ao leitor, o narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o próprio defunto do título, explica sua obra: “Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio”. E, para Alcântara, “alegre quer dizer: saudável, viva, consciente de sua força, satisfeita com seu destino”.

O tema é retomado em “Filiação impossível” (*JC*, 22 de abril de 1927), na qual comenta três escritores da linhagem anterior, mas “simpáticos aos moços” (João Ribeiro, Carlos Laet e Martim Francisco). Essa crônica avalia que a ação dos artistas das vanguardas brasileiras “foi um pulo monstro de cinquenta anos pelo menos”, que teria proporcionado uma verdadeira ruptura com o momento anterior, dominado por Olavo Bilac, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira – os típicos poetas do Parnaso brasileiro, símbolos, na sua concepção, do atraso mental brasileiro na literatura. O “espírito novo”, para ele, surgiu por si, sem que houvesse no “passado literário” no Brasil, incluindo os anos imediatamente anteriores ao da Semana de 1922, “qualquer manifestação precursora”. Considerava, com enfática convicção, que o movimento ao qual se alinhava, “sem nenhuma ligação estética”, havia já representado “em verdade uma renovação” nos

parcos anos de existência.

De modo um tanto inocente, entende que o Modernismo brasileiro ao dar tamanho salto, emparelhava com o período europeu pós-Baudelaire, poeta que, como diz, não encontrava paralelo no Brasil. A passagem brutal, que o autor demarca “de Raimundo a Mário”, demonstra o desejo do olhar adiante, da afeição ao imediato e ao movimento brusco das coisas. Esse “cortar de uma vez com um passado errado e inútil” fora necessário, para que o movimento se afirmasse coerente ao seu tempo, completamente oposto aos “comendadores da Ordem do Soneto”. De modo geral, o autor tem o intuito de estimular sua geração, fazendo-a ver que o melhor é seguir “tocando o bonde porque o atraso era muito”. Curiosamente, apenas quatro anos haviam passados desde a famosa Semana de 1922, para que o jovem arauto de seus preceitos os considerasse já absorvidos de modo satisfatório para “construir livremente uma obra livre”, sem que “problema” de qualquer ordem incomodasse o artista:

Selvagens da América, nosso problema é escrever e mais nada. Depois que venham as teorias, os postulados, as questões, os alvitres. Por enquanto só nos cabe fazer prosa e fazer poesia. Muita prosa e muita poesia. O resto é conversa.

Alcântara, como se tentou demonstrar neste capítulo, pautou sua interpretação do Brasil pela discussão associada ao estágio das artes. Relacionada a elas foi que ele igualmente buscou entender a São Paulo de seu tempo, os anos 1920, em seu acelerado processo de transformação a caminho de se tornar metrópole, imaginando-a ao final dele numa constituição ideal, construída pelo sonho contrastante com a imagem que a “cidade

real” lhe fornecia. Entretanto, a produção artística ainda ganha corpo em outra vertente de sua crônica, sendo tratada de modo mais direto e objetivo, sem, no entanto, perder essa correlação antropológica, sociológica e nacionalista. Por outro lado, porém, há nela uma diferença marcante, que é batalha do intelectual para estabelecer um conceito básico para sua própria estética, aquela que procurará adotar em sua literatura, especialmente a de *PB*, *BBBF* e *LC*. Essa produção também segue a cronologia de sua produção, mas de algum modo, pode já ser lida bem delineada em “Artigo de fundo”, o prefácio de *BBBF* (1927). Essa sua discussão, que privilegia a consolidação de seus próprios conceitos artísticos, em paralelo aos temas de relevância nacional, é o que se estuda a seguir.

Capítulo 5: As artes, o jornal e a vida

Em significativa parcela de sua produção em crônicas, Alcântara desenvolve suas ideias e avaliações com duas funções básicas. Além de examinar o próprio tema em discussão, busca expor suas convicções de modo a aplicá-las em sua própria ficção. Essa opção que o faz até certo ponto crítico de si mesmo, denota a clara intenção de desenvolver um projeto artístico pessoal. Nem sempre – ou quase nunca – tal vínculo é declarado ou evidente. Porém, a associação de suas crônicas, em especial aquelas em formato mais ensaístico, aos seus textos ficcionais, permite tal entendimento. Com isso, quando foca sua geração e seu grupo, os modernistas, é quase sempre possível identificar sua própria presença na argumentação, seja pela adesão aos conceitos em pauta ou pela rejeição deles. Um de seus pontos fundamentais continua a ser, como se viu no capítulo anterior, a oposição entre os velhos e os novos, antítese insistentemente enfatizada pelo autor ao longo de sua trajetória intelectual.

Trata-se, num primeiro momento, de um processo de reflexão do escritor que se propõe que o trabalho artístico seja feito de modo consciente, e que o intelectual se apresente como militante social. Conforme Wilson Martins mesmo que tenham sido muito breves “a vida e a vida literária de Alcântara Machado, elas foram suficientes para mostrá-lo como o único modernista de São Paulo (entre os ficcionistas) que chegou a transcender o Modernismo” (1965 258). Com isso, vistas em seu conjunto, as crônicas de Alcântara o colocam entre os ideólogos das artes do seu período no Brasil.

O presente capítulo destina-se ao exame dessa proposta artística debatida pelo

autor em suas crônicas, nas quais desenvolve as bases de uma prosa atualizada, com vínculos a novas formas de discursos, como o cinema, a caricatura e especialmente o jornal, opção que, a seu ver, garantiria ao escritor a condição de moderno. Em sua obra, porém, o jornal, visto como decisivo na dinâmica urbana e adequada representação das transformações sociais e mesmo estéticas da época, é tão imaginário em sua essência que pode ser entendido como uma imagem da utopia do autor para sociedade, cultura e artes. Outro aspecto de relevo aqui em exame é sua concepção de personagem. Como crítico de teatro, ao analisar espetáculos montados nos palcos de São Paulo, bem como pontos fortes e fracos dos tipos que neles figuravam, Alcântara esboça sua noção de personagem apropriado à prosa de ficção, que, além do parentesco com os do drama, teria também ligações orgânicas com a caricatura. Ao propor tais mesclas na literatura, o autor acredita ser possível alcançar certo realismo ajustado para a narrativa de sua época, vinda em grande parte de um suposto realismo do jornal. A efetiva realização de tal proposta é examinada no próximo capítulo, em que se comenta a produção ficcional de Alcântara.

Nessa parte de sua crônica, ele também opta por linguagem objetiva e referencial. Com vocabulário que parece retirado da primeira página de jornal e composição inspirada em reportagens, com frases curtas, essa parte de suas crônicas sistematiza e apresenta um dos projetos literários mais claros, bem definidos e de particular importância do período das vanguardas brasileiras. Em rascunho ligeiro, deve-se dizer que esse conjunto de crônicas foi produzido ao longo da sua carreira. Isso significa não apenas que ele não dedicou um tempo exclusivo para essa reflexão e que a exercitava sempre que surgia a oportunidade, mas que também, por ter sido desdobrada em momentos diferentes,

apresenta aqui e acolá pontos contraditórios, curiosidade que mostra os passos de um intelectual em formação. Alguns dos pontos foram elaborados diretamente para fins específicos, sob influência do meio jornalístico em que saíram, mas outros se aproveitam de efemérides ou fatos, como a morte de artistas, para que sejam trazidas à tona questões a que se dedicou como produtor de letras. A avaliação de tais crônicas permite filtrar e sistematizar a proposta estética do autor, bem como suas convicções na atuação intelectual como mediador e intérprete dos novos códigos do ambiente urbano pós Primeira Guerra a seu leitor, no conjunto visto por ele como despreparado.

De modo geral, vale notar a insistência do autor em apontar o contraste entre a literatura de vanguarda e a da transição do século, a escassez histórica da produção literária no Brasil, a importância da introdução de novas técnicas de composição (jornal, cinema, ilustração) na produção literária, a renovação temática e o fim do palavrismo, temas já vistos, mas agora particularmente aplicados ao desenvolvimento específico da prosa de ficção. Apesar de levar a sério sua participação nesse debate literário, de modo afirmativo, Alcântara frequentemente inclui tiradas irônicas, lances cômicos, acessos de revolta e discursos laudatórios (quando fala das “capelinhas”, ou seja, grupos de inclinação ideológica ou estilística afins). Sua redação é sempre bem-humorada, descontraída e telegráfica, como se observará, inúmeras vezes com o uso de expressões populares e da linguagem falada, conforme as normas lideradas por Mário e Oswald.

A sua inclinação por criticar o ambiente cultural brasileiro teve início já nas suas colaborações diminutas no *Jornal do Comércio*, comentadas panoramicamente no capítulo 3. Será nesse veículo que também sairão seus primeiros textos de mais fôlego

nas colunas “Sempre aos Domingos”, “Cavaquinho”, “Saxofone”, à moda dos folhetins cariocas, também chamadas pelo autor de rodapés; porém sua prática de cronista se estende até o final da vida, tendo passado por vários outros veículos, como *Diário de São Paulo*, *Diário da Noite*, *O Jornal*, bem como pelo jornal literário *Terra Roxa e Outras Terras* e a *Revista de Antropofagia*.

Como se verá, nessas crônicas, Alcântara mescla com frequência ficção para consubstanciar sua argumentação, e o resultado, não raro, é algo semelhante, tanto na forma como no conteúdo, a um manifesto, tão em voga no tempo, como os das vanguardas europeias. Em geral, mantém a linha de criticar o passado, buscar entendimento do presente e propor soluções para o futuro, e o teor dos textos é via de regra doutrinário. Neles, por exemplo, percebe-se o que anota Beatriz Sarlo a respeito dos manifestos do período de vanguarda, que as fórmulas destes

[...] assinalam o universo do desejável: funcionam como verdadeiras utopias, que tensionam a produção literária entre o passado, com que rompem, o presente, que pretendem reconstruir na íntegra, e o horizonte do “novo”, a que estendem as forças ideológicas e estéticas. (2010 194)

Esse intuito de demolição para a reformulação, por exemplo, está claro na crônica “Guaranis viajados” (*JC*, 18 de setembro de 1926), que parte do comportamento de brasileiros que se aventuram pelo exterior para traçar a situação das artes no Brasil em relação aos movimentos de vanguarda que se desdobravam no Velho Mundo. Na ocasião da publicação desse texto, Alcântara tinha, havia menos de um ano, retornado da estada na Europa em que produzira a série *Pathé-Baby*. Nesse caso específico, ele se exclui das

próprias considerações:

O Brasil sempre andou atrasado em coisas de arte cinquenta anos no mínimo. A orientação dos mestres da terra, portanto, é a mais obsoleta e errada possível. Resultado: seus alunos desembarcam na Europa com uma educação estética até risível, encontram lá em pleno desenvolvimento princípios e fórmulas de que nunca tinham ouvido falar ou que aprenderam a combater, ficam tontos, pobres diabos desiludidos, e então só de raiva, por um espírito de reação muito engraçado dão para copiar paisagens cinzentas com carneirinhos e riachinhos.

Sua crítica mira, em especial, aos políticos, que vão e voltam como se nada de novo e importante lhes houvesse ocorrido. Retornam com a mesma visão de quando partiram, a exemplo de Serafim Ponte Grande, protagonista do romance homônimo de Oswald, que, durante sua viagem à Europa observava a paisagem como uma vaca. Diz Alcântara sobre essa classe: “São talvez os mais cômicos. Voltam sempre admirando Mussolini e dando opiniões sobre a decadência do parlamentarismo em França”. No retorno à terra, preocupam-se apenas em visitar a redação dos diários, para figurarem nas notas sociais. Ou seja, sua conclusão é de que, de modo geral, “o brasileiro dá um pulo até a Europa e volta botucudo como foi”.

Em seu comentário sobre “o nativo da América moça” que parte para conhecer a Europa de “tradições milenárias”, observa que o viajante guarani assimila apenas o que há de “horrível e insuportável”, ou seja, “o passado asfixiante e apodrecido”. Assim, em vez de integrar-se à renovação estética e mental do momento, de se informar sobre os

movimentos dos novos tempos, o brasileiro “toma de empréstimo tradições com as quais nada tem a ver”. Entretanto, Alcântara parece manter sua expectativa otimista com um possível desenvolvimento mental em sua terra, uma vez mais com a metáfora do calçado, mencionada no capítulo anterior:

Caboclo que sempre andou de pé no chão deseja o martírio ridículo de uns sapatos de verniz que absolutamente não foram feitos para ele. Seu lugar é na vanguarda e teimoso insiste em se colocar na rabeira. Como numa quadrilha caipira o europeu e o brasileiro estão mudando de lugar.

Os mocinhos intelectuais, teriam tido, porém, a sensibilidade de perceber que a crítica deveria dividir o palco dos debates com as obras de arte, como pontua em outra ocasião, “Meninos prodígios” (*JC*, 18 de dezembro de 1926), quando observa, ao se referir “à vanguarda moça e dinamiteira”, que a “geração moderna do Brasil é uma geração de crítica”. Esse seria, para ele bom sinal, revelador do crescimento literário, como diz numa passagem que lembra o argumento teórico de Antonio Candido, de que se falou no capítulo 1, de “literatura como sistema” (1981 23): “numa terra de minguada produção literária como esta seria natural que não existisse crítica. Para quê? Não há nada a criticar”. Assim, o crescimento da produção era, para Alcântara, condição necessária para a renovação estética, pois os “cinquenta anos de atraso mental tinham levantado uma barreira de ignorância e mesmice, de tradição de preguiça, que parecia invencível”. Não há dúvidas de que o autor mescla, ou mesmo confunde, atualidade da obra de arte com a idade de seu autor, o que o faz dirigir-se aos jovens e também procurar nos artistas de sua geração o que havia de bom, condescendência que não cultivava nos comentários aos de

gerações anteriores.

JUVENTUDE LETRADA

Por essa confiança na juventude, em “Uma qualidade moderna” (*JC*, 20 de novembro de 1926), um Alcântara entusiasmado declara a admiração que nutre pela “meninada literata de hoje”, pela “coragem de afirmar” num ambiente em que não surgia “uma guerrinha por mais vagabunda que fosse”. A pasmeira vigente até o momento de sua geração havia danificado a Literatura Brasileira, em seu entender, mas começava a se superar. Acomodados e sem forças para se afirmar, os escritores da velha guarda acabaram se estacionando no imobilismo, cultivado pela sua comodidade e incapacidade. Assim, à época da Semana de 1922, a literatura estava a seu ver dessorada e caduca, na qual a palavra servia “como disfarce do objeto”. Com característico sumo crítico e afirmativo, Alcântara resume a atividade literária dos velhos, em agressiva verborrágica coletiva:

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

momento, do ambiente. A preocupação de embelezar, de esconder, de colorir. Nada de pão pão, queijo queijo. Não senhor. Escrever assim não é vantagem. Mas pão epílogo tostado dos trigais dourados, queijos acompanhamento vacuum da goiabada dulcífica, sim.

O “verbalismo tropical” estaria ligado, para o autor, à incapacidade dos escritores que então saíam de cena para dar lugar aos vanguardistas. Segundo pensa, “a um literato não ficava bem diminuir o mais possível a distância que separa a linguagem escrita da falada”. Esse aspecto, caro aos artistas afeitos ao novo movimento, será ainda tratado por Alcântara em outras ocasiões. Ao superar esse revés com a Semana de 1922, diz, o que o movimento modernista fez “foi justamente humanizar nossa literatura”, afinal os artistas da nova fornada tiveram “coragem de afirmar a sua brasilidade e a sua modernidade, a sua ousadia e o seu humanismo”. Sua posição descende claramente do discurso modernista liderado por Paulo Prado que, em “Poesia Pau-Brasil”, o prefácio ao livro *Pau-Brasil*, de Oswald, defende que se “extermine de vez um dos grandes males da raça – o mal da eloquência balofa e roçagante” (2002 59).

Conforme Yúdice, a luta modernista pela definição de uma nova linguagem deriva da construção de um discurso legitimatório da nova oligarquia paulista, que se estabelecia por meio da política de substituição da importação material e cultural após a Primeira Guerra (1999 66). Trata-se, segundo o crítico, de um movimento para desatrelar cultura, sociedade e Estado da antiga oligarquia, fornecendo, assim, os termos de um reformulado conceito de brasilidade necessário para a estruturação do discurso da nova hegemonia representada pela elite paulista (66). Esse é um dos horizontes ideológicos dos

vanguardistas de São Paulo, que, de uma posição periférica no cenário econômico e artístico, canibalizam a cultura ocidental (a antropofagia de Oswald) como forma de dissolver a “aporia de identidade” decorrente desse processo (68).

Anos depois, Alcântara escreveu nova crônica que, de certo modo, resume sua avaliação laudatória dos literatos, que, como ele próprio, integravam as hordes dos obcecados pela modernidade: “Geração revoltada” (*DSP*, 3 de março de 1929), um de seus textos não ficcionais mais conhecidos, certamente porque nele toca com mais clareza questões que de fato considera o diferencial dos “rapazes” de sua idade para os intelectuais anteriores. Sempre à sua moda enxuta e telegráfica, pontua já na abertura triunfal tema e tom: “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”. Ao argumentar sobre tal postura juvenil, fazia apelo exatamente a esse brasileiro pensante, “que abriu os olhos” já no século XX, que “cresceu e se formou num ambiente feito de desânimo, de tragédia e de negação”, para tomar as rédeas do Brasil e assumir seu comando material e mental. Para ele, a indefinição dos rumos do país, transformado em República apenas quatro décadas antes, se tornava mais evidente a cada dia no cenário pós Primeira Guerra Mundial, como se vê em passagem que lista as origens do sentimento de revolta:

O horror não coube na Europa e transbordou. O mundo inteiro sentiu o abalo. No Brasil o que só está de pé por milagre desmanchou-se logo em ruínas. Tudo no chão: finanças avariadas, literatura erradíssima, política inqualificável, jornalismo desonesto, ensino ignorante, cultura vazia e

assim por diante.

Dois desses pontos fundamentais sobre o “país admirável, mas infeliz” são focados com mais precisão no desdobramento da discussão: a educação e a literatura. A primeira é descrita como elitista e ineficiente, e os jovens escolhiam sua carreira simplesmente “pelo menor número de humanidades exigidas para a matrícula”. Tratava-se, segundo o autor, de uma formação de fachada, na qual o objetivo “era o anel, não para exercer a profissão, mas como chave de várias portas apetitosas: política, emprego público e sobretudo casamento rico”. O sarcasmo é constante em todo o comentário, mas o texto é claro nas suas avaliações e críticas, por exemplo, a um estudante de direito, que aprende a discursar em campanha eleitoral, mas não sabe redigir uma petição judicial. As consequências estariam cristalizadas em um dos poderes do Estado, o Judiciário, burocrático, ineficiente e tendencioso, fato que colocaria em xeque o conceito de justiça social. Outros campos de estudo, pincelados no mesmo impulso crítico, como a engenharia, “estragada pelo protecionismo”, e a medicina, “pelo charlatanismo”, completam o sombrio painel da educação rascunhado pelo artigo.

A literatura é entendida como o estopim responsável por fazer estourar a “geração revoltada”, em 1922. “O Brasil literariamente estava longe do mundo”, conclui. Reclama “uma literatura que se intrometa em tudo, leve o espírito novo ao jornalismo, à política, ao ensino”; por outro lado não apresenta ideia bem acabada sobre os caminhos para essa realização. A crônica representa o envolvimento de Alcântara com as questões do Modernismo brasileiro, à moda de manifesto para conclamar seus pares a agir; e assim exemplifica a nota de Toledo Machado de que o autor “viveu num momento em que o

escritor participava obrigatoriamente da ilusão de estar decidindo os destinos políticos de seu País e da humanidade” (1970 33). Se no balanço “Geração revoltada” se estrutura sobre frases de efeito, à semelhança dos próprios mal vistos discursos, massacrados em outros artigos, e arenga em favor dos ideais de sua capelinha, vale considerá-lo pelo desejo de liderança intelectual que apresenta, sempre afirmativo – que ele diz ser característica da sua geração, mas o é também de qualquer discurso –, colocando no escaparate de sua obra uma vez mais temas que insistiu em debater.

A crônica “Prosa e verso” (*DSP*, 17 de março de 1929) é das mais expressivas em avaliação panorâmica da Literatura Brasileira em tom bastante azedo, em que aparece de modo claro seu incômodo com os rumos da produção poética do país. “Não é que eu ache que temos poetas de sobra. O que me parece é que temos prosadores de menos”, fato que seria a seu ver consequência de que “o verdadeiro pendor nacional é pelo discurso, pelo eloquente e cantante”. Por isso, o romantismo teria privilegiado os versos, que melhor se adaptavam ao “falar bonito e difícil”, em que a “noção era inseparável da idéia de pompa, clangor, majestade”, elementos que, a seu ver, acabavam abafando a verdadeira poesia. “O naturalismo favoreceu um pouquinho a prosa, livrando-a às vezes do discurso”. Mas “os amantes da frase harmoniosa e burilada se refugiaram no verso parnasiano”, prolongando a tradição, até então, sombria: “Muito verso, pouca poesia, prosa nenhuma: conclusão provável de um ensaio sobre a literatura brasileira”.

Ao analisar seu tempo, acredita que o “movimento atual trouxe várias soluções para a poesia, mas pouco tentou na prosa”. A respeito desta, cita Mário, que “procurou reduzir o mais possível a diferença entre a linguagem falada e a linguagem escrita”, mas

diz tratar-se de um caso eficiente exclusivamente para o Brasil. Ou seja, a solução não havia sido processada de modo alinhado às tendências europeias e trazia, ainda, o problema “de dar à prosa um lirismo”. Assim, em Mário, o resultado “é prosa e não é prosa”, ou seja, com tom de poesia não contribui para a renovação dos gêneros não poéticos.

Alcântara se refere à “prosa pela prosa”, à “prosa pura”. Apesar de seu argumento negligenciar ao menos Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Machado, Pompeia, Aluísio, João do Rio e Lima Barreto, entre outros, essa, sim, a prosa, faltava ainda ser alcançada na Literatura Brasileira. “E aí é que a porca torce o rabo desesperadamente”, diz, pela “superabundância de versos existentes no mercado”. A prosa de ficção deveria ainda saltar barreiras para também superar aqueles cinquenta anos de atraso cultural brasileiro. A prosa, seu alvo, “é dura de roer. Porque é vasta, informe, rebelde, difícil de se abarcar e de circunscrever”, enquanto a poesia lhe parecia mais fácil e acessível: “Quem se resolve a perpetrar um soneto já tem vários problemas resolvidos: a forma, a dimensão, a métrica, o ritmo, a colocação das rimas”. De alguma forma, sua opinião ressoa “Os sapos”, o poema de Bandeira lido na Semana de 1922 e depois martelado aos ecos pelo séquito modernista.

Assim, em sua questionável interpretação, aliás na contramão do consenso crítico histórico, o poeta “vê a poesia acabada, feita em seu subconsciente”, e o “prosador não, seu trabalho é uma aventura. Nada mais impreciso, por exemplo, do que um romance. No próprio conto cabe tudo”. O autor explica sua profunda inclinação pela prosa por ela estar “muito mais perto da vida do que a poesia (ou se quiserem do drama cotidiano da

vida)”. E sua conclusão retoma, numa paródia dos famosos versos de Gonçalves Dias, a advertência contra o vício nacional do discurso oco: “Nossa terra tem tribunas onde arengam os bacharéis”.

Em “Sobre a realidade brasileira” (*DSP*, 28 de julho de 1929), ao comentar a interpretação do país feita por seus intelectuais, Alcântara se questiona sobre o que se trata realmente esse debate. Para ele, no Brasil, a realidade é sempre confundida com a atualidade, mas mantém a convicção em que “a realidade nesse caso é coisa que transcende a atualidade, firma-se com o tempo e com a experiência”. Outro desvio, a seu ver, seria a insistente necessidade de se afirmar a “brasilidade”. Antes de discutir a literatura em si nessa crônica, tratará da imigração. Sua preocupação no momento é com a influência que eles exercem sobre a gente local:

Couto de Barros costuma dizer que, em matéria de raça, o Brasil dá a impressão de um sujeito ocupado em pôr em ordem uma sala repleta dos objetos mais diferentes. Mas, como se esqueceu de fechar a porta, a todo instante chega um novo carregamento e a desordem vai ficando sempre maior. É preciso colocar uma tranca na porta e não abrir esta, enquanto não estiver tudo no seu lugar.

Segue na busca de fazer comentários irônicos, e revela-se embebido de preconceito ao fazer chiste sobre um oriental que, num Congresso de Eugenia, teria defendido a beleza de sua raça, ocasião em que acabou aplaudido. O caso é relacionado à integração social do imigrante, que em São Paulo tem, para ele, “aspectos cômicos”, como o caso de um jogador de futebol mulato que, numa disputa entre um time de

brancos e outro de negros, teria tido de jogar um tempo da partida em cada equipe. “Assim, não houve motivo de queixa.” Com comentários como tais, orientados pelo chiste, o autor reforça sua visão de raça ideal para o país, de busca do branqueamento pelas etnias europeias, em que figuram o desejo de exclusão do oriental bem como o deslocamento do mestiço no panorama social, que no exemplo acima não se encaixa em nenhum grupo étnico.

Mais organizada e estruturada, por outro lado, é sua visão sobre literatura nessa crônica. Seu posicionamento, porém, mantém e até acentua o tom caricatural, agora aplicado na própria descrição comentada da história da Literatura Brasileira. Para o autor, o que os clérigos literários brasileiros sempre haviam feito era “imaginar um Brasil que não existe e indicar à gente caminhos traçados no ar”. O trecho, relativamente longo, vale ser citado, pois reúne, de modo bem humorado, um consistente resumo de sua visão a respeito do intelectual, localizados nos vários períodos da produção artística nacional, sempre alvo de questionamentos:

Principiaram vendo um Brasil paraíso terrestre, sem saúva, sem maleita, sem miséria, rico de todas as grandezas. Por essa imensidade adentro eram só regatinhos cristalinos sulcando campos em flor. Não falando na doçura de repousar à sombra das florestas. Depois viram um índio temente a Deus, afável e leal, senhor dos mais recônditos segredos da sintaxe portuguesa, brincando de chicote-queimado à luz da lua com donzelas de tranças loiras. E nas descrições a terra continuou povoada de zéfiros perfumados. Depois a dúvida de tudo, dramas de consciência atravessaram

o oceano e vieram aqui torturar gente que nada tinha com eles. Depois divindades helênicas foram vistas passeando nas cidades, velas fenícias subiram os rios, zagais tangeram rebanhos pelos montes. Enfim o modernismo veio. Primeiro não saiu das grandes cidades e só cantava rodas rodando, alegria de chaminés, o homem dinâmico, a vida sem fraquezas. Em seguida o brasileirismo voltou.

Como se vê, já em 1929, nem mesmo seus companheiros das vanguardas são poupados do ranço interpretativo do nacionalismo, “bem ou mal orientado [...] que faz parte da nossa realidade literária”. Para Alcântara, a luta contra o sentimentalismo não terá ainda como triunfar, pois a ação dos “orientadores do momento”, ou seja, os “modernistas”, a fazem em nome da “realidade brasileira”. E então perdem o rumo, pois essa “sua sentimentalismo por todos os poros. O pieguismo de folhinha, esse sim, pode ser abolido”. A outra obsessão nacional, como sempre lembra, a oratória, é igualmente atacada, como principal razão dessa distorção literária na prosa. “O mal, portanto, está na oratória oca, no fluxo palavroso, sem lastro nem nada.” Outra vez, a exceção estaria na “poesia brasileira mais autenticamente vanguardista”, única que vê como capaz de “entrosar a Literatura Brasileira na universal, sem que ela perca a tão suspirada modernidade”. Em seu balanço, entretanto, reafirma que a “cultura é ainda no Brasil o meio mais certo do indivíduo se isolar, perder o contato com o cotidiano, acabar monologando sem público”.

NOTÍCIA E FICÇÃO

Críticas ao *status quo*, mas proposições também. Na trilha de extrair de suas crônicas a fórmula artística válida para sua época, são abundantes os exemplos em que Alcântara professava a adoção elaborada de relações discursivas na prosa ficcional. Inspirado pelos princípios das vanguardas europeias e seus reflexos no Brasil, no modo como foram assimilados em especial por Oswald, Alcântara entendia que um projeto literário deveria considerar relação com outras técnicas de discurso na composição textual. A começar pela própria fala e a música popular, mas notadamente o jornal, a caricatura e o cinema, todos baseados no uso da técnica. No entanto, todos esses elementos deveriam antes passar pela peneira conceitual do movimento contemporâneo e pressupor um entendimento do tempo moderno. Em “Variações sobre um centenário” (*JC*, 12 de fevereiro de 1927), por exemplo, o cronista dissecava com lances de crueldade a imprensa brasileira, em especial a paulistana, que completava um século de atuação diária. Os ataques atingem a idoneidade dos veículos, a qualidade da informação e o estilo da redação; enfim, tudo o que constitui um periódico, física e ideologicamente. A “velhota intratável” havia, para ele, sido “toda a vida isso que se vê agora: uma imprensa morna e triste, conselheiral e apática”.

Dessa forma, os diários lhe parecem vazios da presença humana do jornalista, bem como realizados “mecanicamente”, sem qualquer elemento crítico, “de tal modo que as máquinas de composição e impressão são capazes de fazê-los sozinhas”. No geral, para ele, a imprensa paulista (e brasileira), “chata e pesada”, é “toda ela de artigos de

fundo solenes e austeros. Ocos também”. Tem, ainda, o “programa inabalável” de sempre “apoiar o governo do momento”. Apesar de seguir em seu fluxo de metropolização, São Paulo possuía “imprensa provinciana”, “dirigida por comadres faladeiras”, preocupada apenas com “coisinhas”: “Focalizar problemas, discutir ideias, sugerir medidas, abrir inquéritos não é com ela. Reportagens só de polícia. Discussões só de política.” O resultado de tamanha incompetência, para Alcântara, seria um “jornalismo de carranca fechada e rugas na testa. Pensativo. Meditabundo.” Curiosamente, os aspectos negativos do jornal ou da crônica são argumentados pela feminilização do objeto, em especial pela imagem de “comadres faladeiras”, que ecoa exemplos já vistos em Alencar (que diz que assunto sério não se dirige às “leitoras”), Machado (que associa o folhetim a “fofoca” entre vizinhas) e Bilac (que vê a crônica descartável como a barra da saia da mulher).

O jornalismo que se praticava no Brasil, que critica com tanta acidez, certamente não teria as características que advogava importar à prosa para que esta se banhasse de um bálsamo moderno. Com esse vácuo no jornal empírico, Alcântara dois anos mais tarde, volta ao tema do diário em sua época, porém foca dessa vez um objeto idealizado em todos os seus aspectos, como um projeto ainda a ser elaborado no mundo físico. Intitulada “Aristides Silva ou o quarto poder” (*DSP*, 7 de abril de 1929), essa é uma de suas crônicas mais bem elaboradas e traz certamente seu mais denso debate sobre sua concepção de literatura moderna, especificamente em relação à prosa e à função que seu narrador deveria assumir nos tempos contemporâneos. “O que mais me assombra no jornalismo é a força que tem o anonimato”, diz logo na abertura. E aí está a explicação do título: Aristides Silva é um redator que representa hipoteticamente o jornalista médio.

Vá pois: para falar de jornalismo, ficção. No enredo, Aristides é um repórter pautado para escrever sobre o petróleo no Brasil. “Em geral vai botando no papel umas considerações muito vagas que servem para qualquer assunto”. Sem opinião, humilde e despretensioso, o artigo sequer traz o nome de seu autor, “para no dia seguinte metido no corpo do diário agitar a opinião nacional”. Se assinado, o texto seria colocado em dúvida pelo leitor: “Quem é Aristides Silva? O que ele entende de petróleo? Agora o jornal tem a seu favor a presunção da onisciência”.

À medida que sua argumentação evolui, torna-se claro o paralelo que propõe entre o redator jornalístico e o narrador da prosa, e podem-se identificar traços daquele (repita-se, todo idealizado) presentes neste, quando se leva em conta as narrativas do autor. Para ele, a fala do repórter “não precisa de atenção para ser ouvida e entendida. Além disso é curta e despretensiosa. Nasce livre. Aristides se desindividualiza, se integra no povilêu.” Por vários aspectos, apesar de julgar-se inovador na relação jornal-literatura, há um parentesco próximo a pelo menos uma experiência literária brasileira, a de Aluísio Azevedo, que conscientemente se propôs produzir romances-reportagens. Com tal objetivo, o autor, em sua fase naturalista, revelou a experiência de coleta de informações que cultivou para seu uso na ficção, numa espécie de reportagem antropológica:

Decididamente não se pode amar a verdade. Se o público soubesse quanto custa ser naturalista, pagava meus romances a peso de ouro. Vou às estalagens apanhar em flagrante a grande vida das colméias e, para que a gente não se perturbe com minha presença, visto-me de carregador, meto-me em tamancos. Subo às pedreiras, penetro, com risco de vida, as reles

tavolagens, passo horas e horas entre a gente tremenda dos trapiches, converso com catraeiros e, finalmente, venho comer nesta baiúca. (Citado por Brayner: 1973, 76)

Esse modelo de jornalismo investigativo, no caso de Aluísio, e idealizado por completo, no de Alcântara, será pelo modernista curiosamente enaltecido pelas características do texto de notícia que por essência mais se distanciam das do literário, quando visto com olhos tradicionais: “Não há trabalho de estilo, não há preocupação de nota pessoal”, acredita Alcântara. Isso se confirma no fato de que “no dia seguinte ninguém se lembrará do que ele escreveu”. Para o cronista, há aqui o detalhe do tempo presente, do que é atual, da dinâmica moderna, que rapidamente se renova, no caso específico, pela notícia da edição do jornal do dia posterior, e, por isso, “se alguma coisa perdurar nunca será a lembrança da forma. O que valerá é o que ele contou, independente do modo por que contou”. Ou seja, tal argumento transposto à literatura indica que mais que o estilo, interessa ao cronista a trama a animar a narrativa.

Após essa tipificação do jornal, em estilo, e do seu redator, em presença na narração, Alcântara dedica reflexão à relação que, em seu entender, se impõe em seu tempos entre a prosa e a reportagem, deixando clara a proposta de composição literária que adotou em sua ficção, notadamente em *BBBF*, ainda que sua argumentação se baseie no contraste entre as duas: “Numa época (é a nossa) em que a literatura cada vez mais se preocupa com o caso interior o jornal acaba sendo o único comentário do que se passa fora dos homens. O romance hoje em dia narra o indivíduo. Os indivíduos são assunto da imprensa.” Em “Artigo de fundo”, o prefácio de *BBBF*, Alcântara expõe sua clara

intenção de compor naquele volume de contos uma literatura a partir da “crônica urbana”, dos “episódios de rua” (1927 19). Na crônica em foco, os motivos de tal opção, ficam evidentes: “O romancista está espiando para dentro, bem no fundo. A vida que vive na luz é o repórter o único a fixar. [...] No jornal ela continua e se transforma, nasce dia, morre dia, como sucede cá fora.” Levar a essência do jornal à ficção passa pela proposta de representar a cidade e suas pessoas por uma versão já digerida, pelo jornalismo. Trata-se, portanto de uma versão com ideia de conjunto mais definida, mas igualmente fragmentada como a da realidade empírica. Assim, o autor sistematiza seu conceito básico do objeto que deverá servir de matriz mimética para a prosa de seus dias, como fica mais papável no trecho a seguir, em que diz:

O jornal veio demonstrar que a chamada invenção literária nunca existiu. No fundo espírito inventivo é simplesmente espírito observador. A vida é que inventa e cada vez inventa melhor. Não há imaginação capaz de bater a realidade no terreno do extraordinário. Porque o jornal não era o elemento de divulgação que hoje é, e portanto certo aspecto do drama cotidiano passava despercebido para a maioria, o entrecho parecia às vezes produto exclusivo da imaginação literária. Havia o espanto do leitor. E a falta de documentação contemporânea forçava por outro lado a exploração do tema antigo, lendário e histórico. Os dados eram vividos pessoalmente ou então fornecidos pelo passado. Hoje é bastante abrir o jornal.

Tomados por base os conceitos expostos na crônica, a meta de Alcântara é a produção de uma literatura intrinsecamente vinculada ao que ele entende como realidade,

cuja fonte, surpreendentemente, seria um discurso, o do diário. Os fatos em si supririam, em seu entender, os elementos criativos a garantir a essência ficcional, que ele chama de “invenção” e “imaginação”. Esse é um gérmen de sua prática de adotar técnicas discursivas no texto artístico – aqui, a do jornal – que será profunda em sua produção, está ligada à convicção de que a nova forma de vida era melhor representada pelos recursos tecnológicos mais avançados, como se discutirá em mais detalhes no próximo capítulo.

Quanto ao jornal, Alcântara vê em sua estrutura uma representação consistente da nova dinâmica do mundo, assentada em sua variedade de temas, um paralelo ao estilhaçamento dos tempos modernos, que, na descrição no trecho a seguir, se assemelha à decomposição da imagem à moda cubista, em que a justaposição de elementos díspares, no processo da edição de cada página, seria o fator responsável pela elaboração de um mosaico capaz de produzir sentidos e permitir a compreensão do todo. Na associação desses componentes, em seu conjunto, para o autor, o jornal

É a vida. E até o tumulto da vida. O detalhe bem banal e o fantástico se misturando. Na terceira coluna da terceira página o italiano Pisani experimenta um avião de trezentos passageiros. Na quarta coluna o José Maria mata a Maria José por causa de um gato, na quinta o presidente da sociedade agrícola expõe os problemas que assoberbam a cultura do algodão, na sexta o estivador se joga no mar com uma pedra pendurada no pescoço, na sétima os espetáculos da Companhia Gandaia atraem todas as noites enorme público. Maravilha. A vida não para.

Em complementação a isso, em sua renovação diária, edição após edição, o jornal estaria também radicalmente relacionado à velocidade dos acontecimentos experimentada nas sociedades modernas desde a consolidação da Revolução Científico-Tecnológica, ou dos dias da modernidade plena, como se discutiu no capítulo 1. Assim, a sequência jornalística cotidiana teceria o fio lógico do entendimento do mundo, próprio de uma estrutura narrativa. E, novamente, é com uma metáfora que Alcântara identifica no jornalismo essa propriedade, afinal, para ele, o diário

É o *Manhattan-Transfer* de John dos Passos. O assassino degola no número de 20 de abril. Chora arrependido no número de 21. Depois desaparece. Surgem outros assassinos que também vão desaparecendo. Mas a 10 de maio volta o facínora de 20 de abril, assistindo de moral abatido ao sumário de culpa. Vai mudando de seção. No dia 16 de julho é condenado. No dia 8 de agosto se enforca no xadrez. E surge na primeira página ao lado do rei da Dinamarca em excursão de prazer pelos lagos da Escócia.

Essa descrição apaixonada que constrói o jornal mais à moda de escritor romântico do que de crítico corrosivo das vanguardas, tem a função de criar um marco de referência para a produção da arte literária, e não propriamente de analisar o jornalismo que de fato se encontrava disponível ao leitor, como o faz na crônica “Variações sobre um centenário”, comentada acima. Esta outra, porém, ainda que mais pareça se tratar de uma peça de ficção, é teorização feita na própria linguagem que o autor pregava, fosse para o jornalismo, a literatura ou o ensaio, pois a partir de um jornalismo estritamente

conceitual e idealizado, o autor lança as bases de construção de um texto literário, e sua relação com o jornalismo de fato praticado tem pouca importância. O forte apelo do jornal sobre o autor vem de seu caráter de novidade, que impõe uma nova maneira de compreender o mundo.

Segundo Sarlo, “‘O novo’, para os vanguardistas, impõe-se na cena estética do contemporâneo” (2010 182), e o jornal àquele tempo, aqui visto no caso particular de São Paulo, que ganhava espaço no cenário nacional brasileiro por vários aspectos, era exatamente isso, a representação mais realizada da nova estética que as profundas transformações que a nova época introduziam no imaginário não apenas cultural e artístico, mas igualmente social. O curioso dessa descrição do diário feita por Alcântara é o caráter criativo na argumentação em prol de uma proposta estética. O jornal de que fala é tão imaginário que pode ser entendido como a representação de uma utopia do autor para a realização artístico-cultural, e mais uma vez coincide com a avaliação da crítica argentina, quando comenta a Buenos Aires das décadas de 1920 e de 1930: “A utopia que se lê nos programas da vanguarda funciona como toda utopia: ampliando os limites do possível, confrontando a legitimidade estética e institucional de quem pensa sua prática aquém desses limites” (195).

Além de crônicas exclusivamente dedicadas a ela, a tão cara notícia de jornal, muitas vezes volta a ser mencionada em passagens complementares ao assunto principal de sua discussão, como em “O russo de literatura, Lenine e a serra mecânica” (*DSP*, 29 de março de 1929), em que se aventura por comentários a respeito do país que há pouco mais de uma década passara pela revolução comunista. Depois de contar um caso com o

objetivo de narrar aspectos pitorescos do caráter da gente russa, declara: “É por essa e por outras que eu sou torcedor da reportagem pura e simples. Não há tempo nem espaço para dizer mais. Nem talvez necessidade”. Nota similar, Alcântara faz na crônica dedicada a “Sherwood Anderson” (*JC*, 30 de outubro de 1926), ao se referir ao avanço “em coisas do espírito” norte-americano, quando se mostra eufórico com as qualidades estilísticas do autor de páginas “estupendamente empolgantes”:

A gente as lê como se se tratasse de uma notícia de jornal. Facilmente. Rapidamente. Mas aos poucos a verdade da narração vai assumindo proporções tamanhas que de certo ponto em diante a gente já não lê, mas recorda. Da memória da gente é que parece surgir tudo aquilo.

O tema da relação entre o jornal e a literatura, apesar de apresentado como algo revolucionário, não é evidentemente novo, e encontra novo paralelo na própria Literatura Brasileira, como aliás se apresentou no capítulo 1 a propósito de vários cronistas. A dinâmica do jornal, como elemento da sociedade industrializada e de massa, havia habitado a pauta de crônicas de décadas anteriores, da fase dinâmica do Romantismo brasileiro, autores, inclusive, que Alcântara considera antigos ou estrangeirados, como Machado de Assis.¹ Mas é esse mesmo Machado, que dedicou ao tema a crônica “O jornal e o livro”, sobre a “imprensa-jornal” no cotidiano das pessoas de seu tempo, sua influência sobre o livro e mesmo a maneira de as pessoas pensarem, como discutido. Ou seja, mais ou menos setenta anos antes de Alcântara, o ainda imaturo Machado já associava o jornal à produção literária, qualificando o diário, inclusive de “literatura quotidiana”, ou então, “literatura comum, universal” como já se viu.

CRIATURAS FICCIONAIS

A criação de personagens, para Alcântara, pode também ser compreendida a partir de suas crônicas, nas quais ora dedica-se exclusivamente à questão, ora a traz em debate incidental associado a textos cujo tema central é outro. O mais significativo entre todos é “Voltolino” (*JC*, 4 de setembro de 1926), homenagem a Voltolino, nome artístico de Lemmo Lemmi, marcado como o caricaturista do Modernismo, na ocasião de sua morte. Ilustrador de livros, como a obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato, e colaborador das revistas literárias de Oswald, era desenhista conhecido então no Brasil. “Para mim o que há de melhor na obra deixada por Voltolino é a fixação do ítalo-paulista”, diz o Alcântara, na abertura de seu texto. “Fixação humorística. Triste também.” Com desenvoltura de quem fala de um amigo querido, aponta passo a passo qualidades do artista que vinham ao encontro dos valores do movimento: “Foi o caricaturista deste momento inapreciável do S. Paulo que a gente vive.” Para o autor, a escolha de seus retratados chamava a atenção: “Lápis desgracioso o seu. Deselegante como ele só. Por isso mesmo caricaturava melhor os humildes.” E tal opção era inexpugnável: “Nada de se meter com gente milionária e da alta. Preferia a gentinha que anda a pé. Um varredor da Prefeitura, por exemplo. Então sim, apanhava o tipo em flagrante.”

Tipo. Assim são os personagens do artista do traço que influenciarão o das palavras. “O desenho era apressado mas seguro. À imagem desta S. Paulo de Anchieta e de nós também, onde os Fords dançam entre arranha-céus.” Na busca de tais caracteres

esse “caricaturista vagabundo”, “andava por aí até tarde da noite” para observar o ambiente e “depois reproduzia tudo que vive por aí”. Dessa forma, para Alcântara, Voltolino era capaz de satisfazer a exigência da arte moderna de vincular-se ao presente, extraindo suas figuras do que se passava “na rua, no noticiário dos jornais, nos acontecimentos do dia”, de forma que seu traço adquiria “relação com o instante em que aparecia”:

Assim os vendedores de jornais de Voltolino. Gorrinho de banda, olhar peralta, paletó paterno batendo nos joelhos, pés descalços, são risonhos e expansivos. A gente, porém, sente vontade de passar a mão na cabecinha deles. Os diabinhos enternecem.

Com tal estética de traços destinados a registrar o momento vigente, “seu lápis espetava o sujeito pelo seu lado grotesco ou inconfessável e erguia-o bem alto à vista de todos” e desse modo havia retratado todo o universo popular de São Paulo. No entanto, diz o escritor, “sobretudo por haver sido o fotógrafo ambulante do ítalo-paulista é que Voltolino valerá para o futuro”. Nos seus desenhos, segundo Alcântara, o teria registrado de todas as formas possíveis. “Caçoando às vezes. Mas caçoada de irmão. Com benevolência e compreensão de igual.” O grande exemplo de Alcântara para essa forma de observação da renovação étnico-social que ocorria em São Paulo, pela presença do imigrante, encontra-se na ilustração *Il XX settembre*, publicada em 1916 na revista *A Cigarra*. Festejada pela colônia italiana, a data celebra a retomada pelo Estado italiano da cidade de Roma em 1870, até então sob controle do Vaticano. Em passagem significativa, reveladora de sua relação com a forma de criar personagens do cartunista, diz ele:

Sua caricatura representa o italiano clássico (bigodeira agressiva, pança vasta, toscano fumegante) puxando pela mão o filho vestido de bersagliere. Só. Nem era preciso mais. São duas figuras que dizem tudo. A atitude embandeirada do italiano orgulhoso com a sua ideia de vestir o filho daquela maneira em homenagem à pátria e o aspecto deste último, todo desajeitado, sem compreender a significação daquela maçada, constrangido e bobo, formam um contraste gostoso, contraste que sintetiza essa luta surda que se desenvolve entre os que para cá vieram enriquecer trazendo no fundo da trouxa, entre roupas remendadas e caçarolas furadas, todo o peso das tradições de sua raça e os filhos que deles nasceram aqui livres dos preconceitos ancestrais, crescendo e se afirmando brasileiros em absoluta identidade com o solo e com o meio.

Voltolino, para Alcântara, revelava o cotidiano das famílias de imigrantes italianos, com “certas mulheres de chale esfarrapado, certos mendigos de mão estendida e certos garotos ramelentos que dão arrepio na gente”. Tais figuras eram também, na sua visão, bem alocadas no ambiente paulistano, pela sensibilidade na percepção dos “flagrantes urbanos”, pelos quais o desenhista mostrava o burburinho de aglomerações da metrópole e que “figurava com uma preta cozinheira, um mulato cafajeste, um vendedor de jornais, uma costureirinha e um portuga de bigodes”. O cronista, aqui como crítico cultural, identifica que a “alegria dos pobres deliciava” o ilustrador. Daí vinham as cenas desenhadas, em que apareciam famílias humildes passeando aos domingos ou filhos de tripeiro indo aos cinemas, o menino italiano vestido como marinheiro, a matrona gorda,

entre outros, que “Voltolino amou, colecionou e fixou”. Por isso, garante, “foi o cronista mais verídico da cidade”. Para o autor, ao fixar em seu desenho o imigrante italiano de São Paulo, havia promovido a renovação temática do gênero. Até então, conforme diz, os personagens das caricaturas de mais sucesso eram os advindos de uma cultura rural: “Seja como for o fato é que o negro bronco e o caboclo opilado têm sido os motivos prediletos da caricatura brasileira. Voltolino enriqueceu-a com mais um tipo, o ítalo-paulista.” O cronista, que também se rotula um *flâneur* paulistano confessa haver testemunhado Voltolino na execução de sua “obra imensa de moldagem e reportagem”. O cartunista estava sempre na rua quando a cidade mais se agitava:

Hora vesperal das costureirinhas da Barra Funda. Hora aliviada dos operários que recolhem das oficinas. Hora dos automóveis ricos disparando para o curso da Avenida. Hora em que o relógio de Santa Cecília bate dezoito horas e meia e os bondes voltam da cidade apinhados.

Como se verá adiante, a semelhança de como esses personagens descritos nessa crônica é imensa e estrutural em sua ficção. Essa ligação entre as duas famílias de caracteres foi apontada pelo crítico José Paulo Paes (1988), que observa que Alcântara, ao falar do ilustrador, “parece estar falando de sua própria arte de cronista”. Trata-se, em realidade, de um autêntico ato de antropofagia, em que o escritor, ao se inspirar em outro artista de seu tempo, deglute também uma nova técnica discursiva, vinculada ao jornal, de algum modo, mas por si só, representativa de novas tecnologias usadas pelas publicações e que haviam alterado as relações com seus leitores, como se comentou no capítulo 1 do presente trabalho.

Assim como encontra no desenho de Voltolino fonte para o personagem, Juó Bananére fornecerá subsídios a seu modelo de língua falada. Trata-se de um “barbeiro e jornalista” pertencente ao poviléu, típico “ítalo-paulista”, personagem de Alexandre Macondes Ribeiro Machado, que depois ficou conhecido entre os artistas de sua geração pelo nome de sua própria criação, como explica o cronista no necrológio “Juó Bananére” (*DSP*, 31 de agosto de 1933). Em sua barbearia comenta-se tudo o que se passa na cidade, e ele se torna assim o divulgador de notícias por meio de poemas em italiano macarrônico, mesclado com o português. Com essa criação, diz Alcântara, “ele foi o cronista mais popular da cidade”.

Alcântara também aponta em seu trabalho a renovação, tanto temática como linguística, pois “o caipira abobado com os esplendores da Capital, enganado pelos malandros e depenado pelas francesas, nenhum interesse mais podia oferecer”. De algum modo, vem daí certo tom piadístico em relação aos personagens do próprio Alcântara, com que imigrantes, em especial italianos, e seus descendentes são construídos em seus contos. A influência de Juó era grande, pois tinha como tema grande parcela da população paulistana, que simbolizava a novidade étnica da cidade, captada por Juó Bananére e assimilada conscientemente por Alcântara, como se vê pelo comentário sobre essa faceta no personagem Juó, que falava a “língua misturada do Brás”:

A imigração italiana trouxera um tipo de anedota magnífico, urbano e bem representativo da nova fisionomia paulistana. Pitoresco, simpático, ufano da bela Itália, satisfeito com a segunda pátria, gesticulante e falante, ótimo para a caricatura.

Caricatura é palavra-chave aqui, afinal nos contos de Alcântara também se constata o que ele observa nesse outro caractere, singular, “símbolo cômico e ridículo do imigrante que aqui se faz gente, vira importante, dá opiniões”. Outro ato de antropofagia consciente e deliberada, do qual também descende o mesmo olhar de classe, que se observará com cores bastante fortes em *BBBF*, no qual o imigrante italiano, em seu processo de integração à cidade de São Paulo é o tema principal. Nesse paralelo, a linha mais forte que liga os dois artistas é, sem dúvida, a fala caracterizada pela mescla entre as duas línguas, tanto que ao comentar Juó Bananére, outra vez, o cronista parece estar falando de seus próprios personagens:

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

Carelli aponta, porém, diferenças entre a postura de Juó Bananére e Alcântara, pois este “não faz paródia, ele usa com parcimônia os elementos da linguagem ítalo-brasileira” (1985 185). No entanto, corrobora o crítico com que o autor de *BBBF* “é herdeiro de toda uma tradição humorística e caricatural dos italianos, de que sabe se afastar, embora mantendo os traços mais pertinentes” (186).

De qualquer modo, Alcântara se dedica a uma busca constante do elemento

brasileiro em suas reflexões sobre a arte. Conforme já comentado no capítulo 3, a propósito de sua produção inicial no jornalismo, os dramas, em especial os apresentados na cidade de São Paulo, também foram base de uma bem arranjada reflexão sobre a criação de personagens, bem como o seu papel dentro da estrutura da obra artística. Assim, o teatro foi amplamente usado pelo autor para a construção de um modelo próprio de produção artística, que, seria experimentado em sua ficção. Essas crônicas também integram o conjunto que, sob esse aspecto, analisam obras, autores e sua recepção, e ao mesmo tempo organizam um arsenal teórico que serve de norte para seu próprio trabalho. E, igualmente, conforme observou Almeida Prado: “O riso popular, vindo do circo e das revistas, foi, para ele, a chave de uma interpretação autenticamente brasileira dos textos brasileiros” (1975 144).

Exemplar nesse aspecto é, a começar pelo título, “Criaturas” (*DSP*, 24 de fevereiro de 1929), que busca esboçar a essência da personagem de ficção no teatro, no romance e no conto. O texto também declara algumas afiliações importantes de Alcântara, com destaque ao autor italiano contemporâneo Luigi Pirandello (1867-1936), cujos desentendimentos com seus próprios personagens levavam ao delírio o jovem autor paulistano, que denunciava: “Viva e portanto independente, a criatura vai tentar o criador” quando o pobre “está ali diante da folha de papel, metendo a pena no tinteiro”. A luta cheia de sabor entre autor e personagem, que o gênero permite, porém, monta armadilhas. Na medida em que este “entra em cena” e age “como bem entende” para “viver seu drama”, pode superar o entrecho, “que em geral vem antes das figuras”. A voz dessa crônica é, outra vez, a de um escritor preocupado com sua ficção; e em muitas

passagens esse detalhe fica bastante claro. Entretanto, as constantes tergiversações para o relacionamento passional entre criador e criatura não esvazia a argumentação propriamente conceitual sobre esta. Ao contrário, parece tornar mais visível o alvo de compor na crônica uma filosofia da composição, porém com linguagem ao rés da terra:

Num conto, por exemplo, a gente quase sempre se interessa pelo presente da personagem apenas. Toda a vida dela tem que caber no instante que lhe foi previamente designado. Ela tem de agir como se nunca tivesse sido outra coisa senão o que é no momento em que é chamada. A gente vai e na cena da rua apela para um pobre diabo que passa e exige dele um ato humilhante. Mas o homem se revela orgulhosíssimo. Tem um passado importante. É pobre soberbo e impõe condições. [...] A gente força o homem e continua. Mas aquilo fica doendo. O pobre diabo volta à carga, teima, começa a brigar com as outras personagens. Aí a gente mete o conto na gaveta e vai espairecer.

Do mesmo modo aparentemente banal, à moda dos famosos seis personagens italianos que se rebelam contra seu autor, como se se tratasse de um dilema mais pessoal que do domínio da técnica literária, a construção do chamado realismo artístico também pode deparar encontrões com os caracteres. Vale notar que o uso da expressão “a gente”, popular brasileira, para substituição do pronome “nós” (no contexto, os escritores), é reveladora de seu desejo de popularizar a discussão de tema até certo ponto hermético. Como também o faz na conclusão de seu comentário a respeito da presença de mais um elemento considerado na elaboração literária, o próprio leitor:

Quando o tipo passa da rua para o papel fica inteiramente outro. Lá fora só se sabe dele o que ele quer mostrar. Na intimidade às vezes o observador é que impõe silêncio e amarra as mãos do observado. Está tonto de tantas revelações. O homem completo não cabe na obra. A gente tem necessidade de fazer uma poda nas atitudes e ambições dele.

A construção de personagens, segundo o cronista, portanto, pode ser representada *grosso modo* como uma das linhas de comunicação entre autor e leitor, porém das mais vulneráveis a ruídos e interferências, a começar pela ação deles dois, escrever e ler, respectivamente. Entre alguns casos mais examinados pelo autor, além de *Sei personaggi in cerca d'autore*, figura *Don Quijote*, uma vez mais, usado para a teorização universal sobre qualquer personagem, de prosa ou drama:

Há pedacinhos dolorosos. Um deles é quando a personagem está cheia de vida e de projeções e o autor se vê obrigado a matá-la. A morte é imposta pelas outras figuras. E a vítima naturalmente se rebela. Porque ela discute com você o próprio destino. Tem muita coisa ainda a realizar. Mas não. Tem que morrer. E essa morte não se pode dispensar, sobretudo quando a personagem é viva demais. Então não há outro meio senão eliminá-la. Do contrário, a ação não se resolve nunca, não se estabiliza ou não se define. O autor não tem jeito de pôr ponto final.

Curiosamente, casos assim ocorrem em seus contos, em alguns, como se verá, com ligação ainda mais estrutural à obra mencionada. É o caso de “Amor e sangue”, de *BBBF*, em que o personagem também é submetido ao quixotismo, porém, influenciado

por notícias de jornal, e não por novelas de cavalaria; além do caso clássico de “Gaetaninho”, cuja morte se dá no contexto da dinâmica da metrópole e em consequência desta.

Ainda entre seus exercícios dessa filosofia da composição, “A arte do comediante” (*DSP*, 19 de maio de 1929) revela profunda consciência da desmitificação da produção artística, para o autor, produto exclusivo do trabalho e da elaboração intelectual. Segundo ele, “em teatro um dos problemas mais provocantes e por isso mesmo mais debatidos é o do ator diante da personagem que encarna”. Tal ideia se apresenta na aparentemente singela análise de seu tópico, o comediante. “O ator é um escravo da técnica”, diz, para que não contamine a obra com seus próprios sentimentos, fato que faria com que a arte se tornasse “realidade”, bem como diversa daquela criada por seu autor, exatamente “como queria a personagem semirrealizada de Pirandello”. Por isso, ele estabelece que “o talento do ator é tanto maior quanto mais forte é sua insensibilidade” quando sobre o palco, para que não repita “a mesma personagem em vários papéis”. Para Alcântara, essa “sensibilidade técnica” é vista como decisiva para que a peça mantenha sua integridade em cada montagem:

Como o cenário é uma representação artística do ambiente da peça (de uma realidade querida portanto) a interpretação é uma expressão dramática do temperamento e dos sentimentos de uma personagem cuja existência se admite. E a função sugestiva do ator é igual à do cenário.

A dedução do cronista se estrutura a partir da comparação com a prosa ficcional, na qual o autor pode tratar autonomamente todos os seus elementos, ou seja,

diversamente do drama, cuja realização completa depende ainda de atores e diretor, entre outros artistas e técnicos envolvidos. Assim, enquanto “o romancista explica a personagem que inventa”, uma vez que tem completo domínio de todo o processo de produção da obra, “o dramaturgo só pode intervir através da própria personagem”.

Com a liberdade que a crônica permite, o escritor também discute o drama de modo ficcional, como em “O que eu disse a um comediógrafo nacional” (*Novíssima*, dezembro de 1924). Ironicamente, essa crônica é toda construída em diálogo de mão única entre o narrador e o tal comediógrafo. Porém, apenas o primeiro fala (ou critica), enquanto o segundo silencia (como se nada tivesse a responder). Nos conselhos que dita a esse dramaturgo ficcional (ou não mencionado), comenta a criação do trecho, de personagens e do cenário, bem como o público, com sugestões de ajustes para todos os elementos do teatro brasileiro. Em seu discurso, exige a abolição nos palcos de “mulatas pernósticas”, “criadas metediças”, “sogras truculentas” e “genros pândegos”, além de outras “figuras indefectíveis do teatro brasileiro”. Bem como as cenas mereciam estar livres de “desmaios com guinchos, correrias, traições conjugais, desaguisados de família” e tantas outras “situaçõezinhas”. Afinal, para ele “tudo isso é idiota”. E o público já entendia a maçada:

De tudo isso já estamos cansados como a Itália de Mussolini. É urgente destruir esse resultado aborrrível da influência nefasta das comediazinhas parisienses, dedicadas aos forasteiros, de vinte e trinta anos atrás (primeiro ato: adultério; segundo: separação; terceiro: pacificação) no pieguismo nacional.

Desde esse texto, ainda de 1924, Alcântara parece, como vem se dizendo, estar sempre preocupado com a criação de personagens, que a seu ver estão entre os principais responsáveis por animar e dar o caráter às produções. Para “abrasileirar”, ou mesmo “apaulistanizar” as produções dramáticas, e nas entrelinhas fica subentendida a prosa também, seriam elas o ponto primordial a ser cuidado pelos autores:

Ali, ao longo do muro da fábrica. O casal de italianinhos. Ele se despede, agora. Logo mais, vem buscá-la. Um belo dia, mata-a. Traga esse drama de todos os dias para a cena. Traga para o palco a luta do operário, a vitória do operário, a desgraça do operário, traga a oficina inteira. Pronto, ali vem outro. É um cavalheiro gordo, de gestos duros e gravata vermelha. Ontem, engraxate; hoje industrial.

A regra doutrinária, expressa com excesso de imperativos, vale observar que ele próprio adotou em sua ficção, como é o caso notório do “casalzinho de italianos” que acaba em crime. O episódio, deduzido da observação do ambiente da metrópole, é a tragédia que move a estória de Grazia e Nicolino, protagonistas de “Amor e sangue”, de *BBBF*, que será comentado no capítulo seguinte. Observe-se que nesse caso, a proposta visa não apenas a uma forma estética, mas também a uma sensibilidade de representação da nova ordem social, em que aspectos como a imigração, industrialização e urbanização são os elementos a serem introduzidos na confecção literária. No entanto, “Santo Deus!”, reconhece ao final que haveria problemas com a recepção de “um teatro assim”, pois o público “nunca o compreenderia”. Portanto, com sarcasmo, sugere ao comediógrafo nacional que não se esforce pelo novo e que “volte às meninas melosas, ao criado

pernóstico, à sogra turbulenta...”

DRAMA NO PALCO

O atraso do drama no Brasil, ao ver do autor, era consequência de todos os envolvidos com o setor, como fica claro em “Rir, chorar ou dar?” (*TR*, 27 de abril de 1926), uma crônica menos de crítica e mais de militância, que faz troça da notícia da fundação da Academia Teatral, “uma inutilidade”, dada a mencionada debilidade do gênero no país. No fundo, ele questiona a mentalidade dos responsáveis pelo negócio do teatro (autores e produtores), sem capacidade de compreender a ínfima abrangência de seu trabalho, mas que “morrem por uma imortalidade acadêmica”. A sugestão que faz é a de uma “Academia Circense”, afinal, o “teatro brasileiro não tem nada. Nada de nada. Não tem peças. Não tem intérpretes. Em troca terá acadêmicos. Esses acadêmicos por sua vez também não têm nada. Nada de nada. Pois terão fardas”, ou seja, as vestes usadas nas academias de letras. Em resumo, “uma piada”.

“Onde não há tendências nem nada” (*CS*, 439-44; sem localização original) é outra crônica, de estilo ensaístico, em que Alcântara faz consistente balanço dessa arte no Brasil. Para o autor, diante da expressão universal do teatro, “o brasileiro forma um contraste que põe tristeza na gente”. Como diz, todas as outras artes haviam evoluído no período modernista, menos o teatro, situação, aliás, que observava em toda a América, inclusive os Estados Unidos. Tal “pobreza”, segundo o autor, é “um mistério que pede esclarecimento” no que diz respeito à sua gênese, que não se pode definir se relacionada à

própria terra, ao ambiente, ou à influência portuguesa, no Brasil; espanhola, em outros países; e inglesa, nos Estados Unidos. No conjunto, os problemas são inumeráveis: “Defeitos gravíssimos. Aponto estes: desnacionalização, banalidade, atraso técnico, repetição, ignorância da época e do meio, uniformidade, pobreza de tipos e de cenários.” O que houve de considerável, como experiências do século XIX, não teriam emulado suas virtudes em produções posteriores:

A nossa comédia contemporânea nem chega a ser filha melhorada de *O demônio familiar* de José de Alencar ou de *O juiz de paz na roça* de Martins Pena: é irmã delas. Tirante o ambiente a linguagem é reprodução fiel das mais velhas. O espírito e a fatura são iguaizinhos.

Conforme sua avaliação, o que se fez na época dos dois autores que cita, ficou estacionado, sem qualquer avanço no gênero que chama de “teatro de prosa”. Entretanto, as exceções de qualidade ficariam por conta apenas dos espetáculos considerados menores:

O Brasil recebeu o teatro saído do romantismo e o conservou até hoje. Nem se deu ao trabalho de nacionalizá-lo. Brasileirismo só existe na revista e na burleta. Essas refletem qualquer coisa nossa. Nelas é que a gente vai encontrar, deformado e acanhado embora, um pouco do que somos. O espírito do nosso povo tem nela o seu espelinho de turco ordinário e barato.

Os personagens, como observa, são os que encarnam com mais clareza a deplorável condição do drama nacional:

As figuras que movimenta não mudaram. São a sogra feroz, a esposa passiva, o genro farrista, o parasita, a moça piegas, o velho mariola, o mulato pernóstico, a criada intrometida, o funcionário público, essas figuras eternas que têm os mesmos gestos, as mesmas frases e o mesmo espírito desde que o mundo as abriga. Inexoravelmente.

O lamento é pelo potencial brasileiro inexplorado, que leva ao socorro estrangeiro, que, no entanto, acaba por exportar ao Brasil apenas o refugio: “Tal como está o teatro brasileiro é um mendigo deplorável. Inutilizado pela miséria, estende a mão à caridade estrangeira. E ela dá o que tem de pior. Atira-lhe de esmola roupas usadas.” No entanto, ao mesmo tempo que denuncia certa subserviência de produtores e do público brasileiro ao produto cultural importado, o autor também repreende a produção importada, como em “O teatro estrangeiro no Brasil” (*DSP*, 25 de agosto de 1929), em que desponta certo otimismo com a audiência local:

Vamos mudar de disco e falar um pouquinho da decadência do teatro estrangeiro no Brasil. Porque não sei se já repararam: está se acabando aquele frenesi anual com que se costumava acolher aqui a ópera e o drama europeus. Não se nota mais nenhuma sapequice em torno das temporadas cantadas e declamadas. As assinaturas rendem pouco dinheiro. Os espetáculos atraem pequeno público. Especialmente em S. Paulo. De quem é a culpa? Nossa, dos empresários, ou das companhias?

A seu ver, não seria “nossa”, ou seja, do público brasileiro, mas dos empresários e das companhias europeias, que montavam do lado de cá do Atlântico o que tinham de

pior e mais atrasado. “A culpa da decadência do teatro estrangeiro no Brasil cabe hoje quase inteira ao teatro estrangeiro”, que envia para o Brasil “conjuntos de quinta ordem que ensaiam mal e mal peças também de quinta ordem”. E passa a cartilha, bem a seu modo, para a resposta devida pelo público: quando o trabalho “não presta o melhor desforço é sumir. Não de se cansar de representar para as cadeiras”.

Em “Indesejáveis” (*TR*, 20 de janeiro de 1926), além de procurar no circo e na figura do palhaço a melhor expressão do drama nacional, como comentado no capítulo 3, o cronista também aponta o disparate que as peças estrangeiras representavam nos palcos para a audiência local. Aqui, com tal postura faz sua busca pela produção de obra própria condizente com a realidade nacional. O texto lembra um manifesto em favor do desenvolvimento do drama local, com um de seus eixos baseado na crítica ao estrangeiro, cujo elenco ia diminuindo em sua turnê pela América do Sul: já “sofrível” em Buenos Aires, é ainda “desfalcado de um terço” antes de chegar ao Rio, até restarem apenas “os coristas e os comprimários” para São Paulo. A crítica se estende ao repertório, quando critica um produtor, então famoso:

Walter Mocchi é o homem que, desde muitos anos, vem tocando realejo italiano para desgraça dos ouvidos indígenas. Aparece-nos aí por outubro ou novembro, instala o seu aparelho no palco e vira a manivela vinte dias sem parar. Horrível.

O que mais o incomoda é o comportamento de quem acha “que o nosso público não merece mais”. E, assim, também classifica as companhias francesas: “Vai-se ver uma: droga. Vai-se ver outra: droga. Droga todas.” Ao serem montadas tais peças, diz o

autor, “perdem a nossa plateia e o teatro francês”. Para evitar tal exploração, incita uma vez mais o espectador a “tirar o entusiasmo aos empresários desses horrores: não indo aos espetáculos”, num comportamento semelhante ao que havia livrado os palcos paulistas dos autores portugueses, “canastrões da língua, que dizem que é a dos brasileiros mas que os brasileiros não entendem”. Ele apontava também o problema colateral, porém de importância, de a baixa qualidade estrangeira contaminar a produção local:

O teatro nacional, como muita história nossa, não é nacional. Os assuntos vêm de Paris. Ou melhor: o comediógrafo brasileiro imagina um enredo que ele julga parisiense. Às vezes, é mesmo. Para farsa ou comédia de costumes. Chama as personagens de Cotinha, Serapião, Chico Biscoito, Dr. Novais, Madame Carvalho. E pensa que faz teatro nosso! O cúmulo.

A importação de formas, tipos e situações, sempre segundo o autor, mantinha os personagens de fato brasileiros fora do palco, em que havia sempre os mesmos lugares-comuns, como “o casal de fazendeiros analfabetos”, “o moço que chega da Europa”, “o novo rico português” ou “a menina piegas”. Assim, a lista de tipos ausentes, era imensa: “A cena nacional não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece nada disso. E não nos conhece. Não conhece o brasileiro. É pena. Dá dó”. Por essa crônica, fica claro que entre as preocupações do autor, como anota Toledo Machado, “destacava-se o problema da sedimentação cultural brasileira, a reclamar a valorização dos temas locais, da realidade social e psicológica do País” (1970 13). Em suma, via no teatro que se oferecia à plateia nacional mais um caso de ausência de arte sem ligação com os reais problemas nacionais,

ou seja, mais uma mostra daqueles “caminhos traçados no ar” sobre a realidade brasileira, de que fala em outra crônica, comentada acima.

Em “Assim é que é” (*TR*, 17 de setembro de 1926), volta a atacar o mesmo empresário italiano, que possuía uma companhia ítalo-argentina, novamente elogiando o público que parece ter seguido seu conselho e decidido não prestigiar mais o tal “realejo”. Com isso o paulista apreciador do drama luta contra a presença das “estopadas líricas de Walter Mocchi”, com o que Alcântara se declara “contentíssimo”, afinal esse lhe parece um mal que deve ser combatido “com a mesma energia com que se combatem a febre amarela e outras calamidades que assolam periodicamente S. Paulo”.

Ainda em seu périplo pelo teatro, Alcântara também dedicou atenção às produções anteriores ao seu tempo, como tentativa de estabelecer um fluxo histórico do gênero no Brasil. Em “Nosso primeiro dramaturgo” (*TR*, 27 de abril de 1926), examina a obra do catecúmeno José de Anchieta produzida no primeiro século após a descoberta do país. O religioso tomava como motivo fatos conhecidos do “índio bronco” para produzir suas cenas, em que o pecador era punido sempre, em cenas que o lançava ao ridículo. Por isso, diz, tratava-se já de “comédia de costumes”. Curiosamente, considera esse um “teatro moderníssimo”, adiante mesmo das produções europeias da mesma época, nas quais dominava “a epidemia do drama litúrgico”. Sem negar que reproduzisse os clichês da cristianização, “Anchieta, porém, ambientava sempre as suas peças”, dando-lhes sempre a “cor local”, pela qual, por exemplo, “ao lado de dois demônios e de um anjo, figura um índio”. Alcântara reconhece, entretanto, que tais “autos não são nem poderiam ser obras de arte”, considerando o objetivo de pregação, esta feita por um “dramaturgo

que conhecia como ninguém a psicologia de seu público”. Porém, para ele, foi nesse espetáculo “armado ao ar livre” que “começou o teatro brasileiro”.

“Álvares de Azevedo e o teatro” (CS, 428-33; publicação original não localizada, provavelmente de março de 1931), identifica também no escritor romântico raízes de um drama genuinamente nacional, que inclusive teria contribuído “para fazer dele o mais romântico dos românticos brasileiros”. Segundo acredita, por exemplo, tornam palpável “a habilidade do teatrólogo” todos os aspectos de *Macário*, um texto descompromissado que mescla narração e diálogos: “A escolha do ambiente, o caráter das personagens, o desenvolvimento do diálogo, a maneira por que pouco a pouco Satã vai se deixando reconhecer, tudo isso prova a vocação do dramaturgo”. Álvares de Azevedo demonstrava haver consistente conhecimento do gênero, com o ideal de fazer um teatro inspirado no inglês, espanhol e grego clássico, mas a pretensão era “irrealizável, naturalmente”. Entretanto, na prática, “Álvares tirou suas ideias e suas admirações teatrais dos românticos e seus modelos”, e aproximou-se de Victor Hugo, Schiller e Goethe. Conforme Alcântara, apesar de sua obra diminuta, é possível afirmar que “a sua morte aos 20 anos pode servir de desculpa para a não existência de teatro” no Brasil.

RITMO DA RUA

Em muitas ocasiões, as formas de discurso do ambiente popular são incorporadas em sua ficção, como a música de rua. Assim, a produção do músico rústico será também vasculhada pelo autor nas ruas da cidade, vista como elemento importante, porém um

tanto desconhecido, da forma de vida cultural popular que havia se acomodado nas novas estruturas da metrópole paulistana. Em duas ocasiões, Alcântara da conta da questão, “Rapsodos do Tietê” (*JC*, 11 de dezembro de 1927) e “Lira paulistana” (*Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, volume XVII, 1935), que, apesar de mais longo, apresenta sinais de obra inacabada; de fato não havia sido publicada quando de sua morte. O primeiro texto é uma crônica, como as demais, e o segundo mantém ligações com o gênero, mas encaminha-se para a forma de ensaio acadêmico, em especial pela extensão mais longa.

Nos comentários panorâmicos sobre o assunto de “Rapsodos do Tietê”, imigrantes italianos, negros, em especial, surgem como compositores e cantores. Para Alcântara, trata-se de uma bonita manifestação cultural, merecedora de registro, o que faz, com o complemento de comentários sobre algumas canções e alguns de seus autores. A crônica, uma nova reportagem noturna, mostra agora nova face da modernidade urbana, em que os próprios músicos, porém, são tratado como cachaceiros, quando negros e mulatos; da mesma forma, refere-se à “italianada”, o que uma vez mais reafirma seu olhar superior, de classe, sobre tais camadas da população. No ambiente, descobre com certa surpresa os meandros dos becos, dos cortiços, dos bairros mais afastados, de onde crimes, revoluções e “desastres sensacionais”, ou a “crônica verídica da cidade”, como diz, são contados pela própria gente local, em “modinhas e lundus”. O autor os recolhe como uma faceta da boemia paulistana, “mas que a cidade não conhece”. A cidade, aqui, é certamente a dos letrados, a central, e não a do ambiente dos compositores populares, tema da crônica. Depõe ele as impressões da flanância noctívaga:

Nessa madrugada eu tive a revelação da poesia popular de minha terra. Não a poesia hoje acadmizada do sertão. O lirismo enluarado dos Catulo da Paixão Cearense ou o humorismo engomado dos Jacob Passarinho. Mas a poesia urbana nascida do fato do dia como uma notícia de jornal. O comentário rimado do povo. A canção de rua. O poema do cortiço. O lirismo dos salões de engraxate. Versalhada pitoresca e espontânea que canta a história da cidade.

Nas cenas em que se ouvem tais canções, mulatos de palheta (chapéu) “de boca aberta e violão em punho”, negras e “pretos que bebem cachaça”. Na assistência mais ampliada, “varredor da prefeitura” e “guarda-noturno”. Se o mulato canta, os compositores “quase todos são ítalo-brasileiros”. Chama-os de “trovadores paulistanos”, “menestréis do Brás”, que lhe parecem ser “os únicos cronistas que a cidade possui”. E a arte que fazem é toda particular: “A crônica da vida política e social feita pela canção é toda satírica. O cançonetista de Montmartre é impiedoso e canalha: ridiculariza homens e coisas”. Para Alcântara, seus temas mostram que “em São Paulo os episódios da política e os escândalos da sociedade não interessam à arraia miúda”. Por isso,

A canção paulista é anódina e obscura. Do povo para o povo. Nasce e morre nas ruas. Inaproveitada e ignorada. E é ingênua, humilde e fiel. Principalmente fiel. O trovador canta com absoluta verdade. Não perdoa o mínimo detalhe. É o noticiarista policial da cidade.

Entre os casos narrados nas canções urbanas: morte do vidraceiro, assassinato da criança, incêndio no teatro, atropelamento de bonde, inundação do Tietê, a morte de Rui

Barbosa; temas que, como se vê, lembram linha semelhante à da literatura de cordel do Nordeste brasileiro, porém, no caso em tela, tratados com enfoque mais urbano. Como voz do coro modernista, o autor vê essa manifestação mais importante do que a dos poetas parnasianos, mas o que talvez deva ser destacado é a observação de que ela pode originar ou auxiliar a produção da arte de seu tempo:

Por ora, contento-me em dizer que um Luís Maiorano me interessa mais que um Alberto de Oliveira. Muito mais. Nem se compara. E afirmarei mesmo que é com essa matéria-prima que se há de fazer amanhã a verdadeira literatura brasileira.

E ele de fato o faz, em *BBBF*, em que ocorre a presença dessas canções como parte da narrativa. Em “Amor e sangue”, a relação discursiva com tais modinhas populares vai além da simples menção, e um crime desse tipo, dos cantados pelos trovadores boêmios dos becos paulistanos, se torna o cerne do trecho e acaba virando uma canção dentro da própria trama, numa simbiose espetacular, num dos momentos da mais plena realização desse propósito em sua obra, como se discute no próximo capítulo.

Essa sua descoberta lhe parece tão importante para a compreensão da cidade, que a ela vai dedicar mais tarde uma espécie de tratado. Datado nos originais como de janeiro de 1930, o texto de “Lira paulistana” ficou inédito até 1935. Esse ensaio é bastante mais amplo, e nele o autor define melhor o porquê de sua atenção aos “trovadores urbanos”: são essencialmente paulistanos e frutos marginais do processo de crescimento desorganizado por que passa a cidade. Atuais e modernos, portanto. “É que o fraco do autor pela cidade natal tem na mania anotadora de tudo que é paulistano a sua expressão

mais cotidiana. Daí a presente coleção de modinhas”, explica ele, que vai buscá-las “nas noites mais expiatórias de insônia estética”. A ideia geral do “cancioneiro paulistano”, como diz, parece ser essencialmente similar àquela que adota na composição de seus contos, com ênfase ao encanto pelo efêmero e fugaz, numa forma parecida à das pesquisas de Mário, de registrar o verdadeiro português falado brasileiro:

O autor se substituiu ao barbeirinho e por isso dá ao que fez nenhuma importância como arte. Cantada e logo esquecida no seu meio, ignorada totalmente fora dele, a modinha paulistana vive o tempo que dura a sensação do fato que a inspirou.

Ao registrar essa expressão cultural, Alcântara desenvolve em paralelo um arrazoado de sua relação com o meio que a gera, promovendo, assim, uma interpretação social conforme seus preceitos estéticos pessoais, aparentemente já com vistas a promover um ato de antropofagia para incorporá-los em sua produção literária, com intuito de inserir nela elementos autenticamente populares de modo que estes soassem naturais no artefato artístico. Assim, observa que o “assunto contigente”, a “adaptação à música de uma canção em voga” e “nenhuma intenção artística ainda remota” formam a base da modinha de rua, uma “mera redução em verso de um fato autêntico”, cujo autor “desconhece a ficção”. Como tema, a “fonte é o jornal e notadamente a crônica de polícia”, e o “trovador faz o papel de repórter”. Não apenas a classe social é fundamental para essa arte apresentar-se como representação do imaginário popular, constante na observação de que “verso e música são as expressões de arte mais próximas do analfabeto”, como também o é a diversidade étnica, marca do momento paulistano

sempre a chamar a atenção de Alcântara, seja em sua literatura, seja em suas reflexões. Por isso, entende que a música criada e cantada nas ruelas trazia uma das mais fortes marcas da cidade de seu tempo: [o compositor de rua é] “Pertencente à mistura ítalo-luso-hispano-brasileira agora enriquecida com a contribuição nipônica, húngara, polaca, estoniana, outras mais. Tipo sem raízes fundas na terra”.

Com a presença desse artista de rua no cenário paulistano, que também aparece como figurante em flagrantes de *BBBF*, o trovador autenticamente brasileiro, “filho e neto de brasileiros”, é levado a remodelar seu próprio verso musical, afinal ele “se desnacionaliza e adota a gíria internacional”. Não se trata de perda de uma identidade nacional estabelecida, mas, pelo contrário, da consolidação dela, num processo de “concessões recíprocas”, em que, por exemplo, “o italiano se abrazeira italianizando por sua vez em muita coisa o brasileiro que entra em contato com ele”. Ou seja, Alcântara interpreta, numa síntese, que o trovador paulistano “é bem da cidade e do momento”. Ainda digno de nota, a respeito de suas intenções antropofágicas, é que, mesmo sendo “poesia sentimental”, o que se dá na obra do trovador paulistano “é a ausência de qualquer nota amorosa”, aliás também característica marcante em seus contos, com ênfase aos de *BBBF*, observada desde sua publicação por Mário, na resenha “Alcântara Machado” (*A Manhã*, 19 de junho de 1927), quando censura na coletânea o que classifica como “sequestro da ternura”, como se o autor optasse por suprimir o sentimento das personagens no intuito de representar a realidade objetiva.

Outros aspectos da cidade, que não as artes, como os esportes, eram observados de modo semelhante, ou seja, como elemento representativo da cultura moderna. “Notas

sobre a visita do Bologna F.C.” (*O Jornal*, 3 de agosto de 1929), que fala da visita do clube italiano ao país, destaca o “abrasileiramento” dos *italo-brasileiros*: enquanto os barbeiros (imigrantes italianos) torcem pelo time de sua pátria, os engraxates (italo-brasileiros) já torcem pelo Corinthians, equipe paulistana. Ao mesmo tempo, a crônica reproduz certa tensão, própria das disputas esportivas, bem como descreve cenas da cidade, com a movimentação dos torcedores, exatamente como também se vê no conto “Corinthians (2) vs. (1) Palestra”, de *BBBF*.

O olhar à movimentação que o esporte promovia é mais um ponto da sensibilidade do autor em sua compreensão da metrópole. No período, era muito forte o apelo exercido pela prática esportiva, em especial a que se disputava coletivamente, bem como pelo seu aspecto lúdico que o transforma em espetáculo; e desde o fim da Segunda Guerra Mundial, de algum modo funcionava como representação da organização social que se almejava. Segundo o historiador Nicolau Sevcenko, a “atitude esportiva, nesse sentido ampliado, implica uma reformulação profunda da experiência da vida” (2000 52), e Alcântara foi desde muito cedo entusiasta de sua expansão, sensível na cidade de São Paulo, tendo sido um dos fundadores da Associação Atlética Faculdade de Direito de São Paulo, em 1919, quando estudante dessa instituição (2000 53). Sua sensibilidade na observação da influência dos esportes sobre aos moradores urbanos está essencialmente vinculada ao imaginário de seu tempo, conforme o mesmo pesquisador em outro trabalho, em que diz que o “desenvolvimento dos esportes na passagem do século se destinava justamente a adaptar os corpos e as mentes à demanda acelerada das novas tecnologias” (*Irradiante* 571).

No conjunto de suas crônicas, como vem se tentando estabelecer aqui, ao mesmo tempo em que busca compreender sua época, Alcântara propõe uma forma clara de produzir literatura, que inclui a dinâmica dos personagens do drama, a ação do cinema, e o traço da caricatura. Da mesma forma, defende a relação literária com outras formas de discurso, como o do jornal. Com esses elementos, o autor expõe a convicção de que também garantiria certo realismo à obra, além de transplantar à narrativa o clima de seu tempo. Por esse caminho, o autor entende ser possível atualizar a produção artística, em especial, a prosa de ficção, de modo que ela se alinhasse ao país que idealiza, livre dos problemas historicamente consolidados na sociedade, os quais deveriam ser superados para se alcançar a modernidade desejada. Como realizou tal proposta em sua ficção, é a breve discussão que se faz no próximo capítulo.

¹ Em carta a Prudente de Moraes Netto, a 28 de abril de 1928, em que discute o projeto de fundação de *TR*, diz Alcântara: “Seu carinho de pai, Prudente, não se enganou. Eu também quero bem a *Maria da Glória* [conto de autoria do emissário]. Palavra. Sérgio Milliet também. Mário também. Toda a gente também. Causa de Machado de Assis moderno. Talvez me engane. É possível. Mas achei no seu conto qualquer matiz que me lembrou mestre Machado. Parentesco admirável. Ou melhor: ascendência admirável. Machado é o que temos de bom, de mais puro. Pena que não fosse brasileiro. Paciência. Você o é. Bravos portanto.”

Capítulo 6: Cheiro de fumaça

Entre os papéis de António de Alcântara encontrados após sua morte, em 1935, havia um inédito, sem título, que certamente sairia como crônica em algum periódico, mas que acabou publicado como abertura do livro *Em Memória de António de Alcântara Machado* (1936), que, como já mencionado, reuniu testemunhos de amigos e companheiros em sua homenagem. O texto, que inicia com a frase “Não quero morrer na Europa”, havia sido escrito anos antes, durante sua última viagem ao continente europeu, em 1930. Com aparência de versão final, o autor faz uma irônica reflexão sobre a morte, na qual afirma que pretende “morrer de chapéu na cabeça”, pois acredita que quem assim o faz “mostra que não tem respeito medroso pela morte” (3).

Para um autor com suas características, entre as quais, a ideia fixa pela objetividade temática, o apego às coisas palpáveis e a aridez sentimental, aquela de que fala Mário, um *meditatio mortis*, como o tituló Toledo Machado (1970 148), soa estranho. Porém, contribuiria para essa possibilidade o fato de ele se encontrar longe da terra natal na ocasião em que o escreveu, motivo pelo qual a abertura lembra a tão popular “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias: “Não quero morrer na Europa. Quero ir morrer no Brasil, na cidade de São Paulo, numa manhã bem quente” (3). E aí está a chave: a morte como subterfúgio para falar de sua cidade. Talvez por isso, o tema primeiro, apesar de ser aquele que é, venha envolto de entusiasmo e euforia, em que o fenômeno da morte assemelha-se à chegada a um baile, por exemplo: “Ó, não sabia que havia festa” (6). A ideia central de sua meditação, portanto, é que sua São Paulo estava

além da vida ou da morte, era superior a ambas, pois sua engrenagem lhe parecia funcionar com autonomia de moto-perpétuo:

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. Como já disse: subirei no refúgio. Trinta centímetros sobre o nível dos paralelepípedos. Porém nesse instante trinta centímetros serão uma altura vertiginosa. Eu me sentirei no alto, mas muito alto. São Paulo então não abandonará seu filho. Com cheiro de gasolina, com fumaça de fábrica, com barulho de bondes, com barulho de carros, carroças e automóveis, com barulho de vozes, com cheiro de gente, com latidos, cantos, pipilos e assobios, 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. (3-4)

É bastante singular a representação da cidade ao final do trecho. Dezenas de imagens, cada qual como uma das incontáveis pecinhas que compõem a engrenagem de um maquinismo de seu tempo, de cujo conjunto ressalta a impressão de movimento dinâmico e ininterrupto; mas apenas um verbo que lhe dá ação. Esta, em verdade, surge do imaginário que o contexto cria, o contexto de uma metrópole, que por seus atributos físicos satisfaz as necessidades do espírito, incluída a superação da angústia da morte.

Futurista plenamente. É imensa, aliás, sua semelhança com uma das passagens mais afirmativas do manifesto inaugural dessa vanguarda, “O Futurismo”, de 1909, na qual Filippo Tommaso Marinetti declara o que seus seguidores farão para renovar as artes italianas, em particular, e as europeias, em geral:

Nós cantaremos as grandes multidões movimentadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta; as marés multicoloridas e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; a vibração noturna dos arsenais e dos estaleiros sob suas violentas luas elétricas; as estações gluttonas comedoras de serpentes que fumam; as usinas suspensas nas nuvens pelos barbantes de suas fumaças; as pontes para pulos de ginastas lançadas sobre a cutelaria diabólica dos rios ensolarados; os navios aventureiros farejando o horizonte; as locomotivas de grande peito, que escoucinnham os trilhos, como enormes cavalos de aço freados por longos tubos, e o voo deslizante dos aeroplanos, cuja hélice tem os estalos da bandeira e os aplausos da multidão entusiasta. (92)

É evidente que no texto de Alcântara ocorre também a influência de outros movimentos, com destaque à maneira cubista de composição, ou da “decomposição cubista”, na definição de Sarlo (2010 186), que privilegia a justaposição de elementos díspares na busca da criação do todo. De qualquer modo, São Paulo é seu cenário, e suas personagens são tipos da cidade, pois era neles que encontrava os elementos para a mais completa representação da época. Assim, em sua literatura são percebidas enfáticas referências à face cosmopolita da capital paulista, à atualidade, aos produtos fabricados

no correr da chamada Revolução Científico-Tecnológica, definida por Sevcenko como a renovação industrial baseada em novas fontes de energia e no conhecimento científico, consolidada ao redor de 1870, que permitiu o início da produção em escala e promoveu mudança dos hábitos na nova forma da vida privada (2000 156). Na ficção de Alcântara, também ganham relevo a fala característica de imigrantes, em especial os italianos, e seus descendentes, a topografia e a paisagem arquitetônica, ascensão e queda de famílias e novos costumes locais, também abordados como elementos na configuração do tempo contemporâneo.

O que Alcântara quer abarcar é todo o resultado, bem como as consequências, dessa nova ordem. O que não era pouco, pois a Revolução havia alterado a ordem das coisas nos ambientes e, com isso, a relação entre as pessoas. Sevcenko destaca que “em nenhum período anterior, tantas pessoas foram envolvidas de modo tão completo e tão rápido num processo dramático de transformação de seus hábitos cotidianos, suas convicções, seus modos de percepção e até seus reflexos instintivos” (1998 7-8). Em *Macunaíma*, por exemplo, o capítulo 5, “Piaimã”, configura-se em um hino eufórico-irônico ao tema, materializado no aturdimento do herói em sua chegada a São Paulo, quando se depara com os tempos modernos, em que tudo é máquina. Vale notar que o que mudara não eram apenas os sistemas em suas macroestruturas, que envolviam as relações entre nações, a produção em massa e a dimensão das cidades, por exemplos, mas inclusive as coisas miúdas, ligadas às rotinas mais cotidianas, como se confirma na síntese, a seguir, do mesmo historiador:

No curso de seus desdobramentos surgirão, apenas para se ter uma breve

ideia, os veículos automotores, os transatlânticos, os aviões, o telégrafo, o telefone, a iluminação elétrica e a ampla gama de utensílios eletrodomésticos, a fotografia, o cinema, a radiodifusão, a televisão, os arranha-céus e seus elevadores, as escadas rolantes e os sistemas metroviários, os parques de diversões elétricas, as rodas-gigantes, as montanhas-russas, a seringa hipodérmica, a anestesia, a penicilina, o estetoscópio, o medidor de pressão arterial, os processos de pasteurização e esterilização, os adubos artificiais, os vasos sanitários com descarga automática e o papel higiênico, a escova de dentes e o dentífrico, o sabão em pó, os refrigerantes gasosos, o fogão a gás, o aquecedor elétrico, o refrigerador e os sorvetes, as comidas enlatadas, a Coca-Cola, a aspirina, o Sonrisal e, mencionada por último mas não menos importante, a caixa registradora. E não era só uma questão de variedade de novos equipamentos, produtos e processos que entravam para o cotidiano, mas o mais perturbador era o ritmo com que essas inovações invadiam o dia a dia das pessoas, principalmente no contexto desse outro fenômeno derivado da revolução, as grandes metrópoles modernas. (1998 9-10)

Em artigo intitulado “O Modernismo”, publicado em 1954, Oswald diz que ao tempo da Semana de 1922, porém, as coisas não eram tão claras, e confessa que “ninguém sabia ao certo o que era ser moderno. Esse conceito vinha se propondo através das mutações do século. Mas nossas forças, abafadas pelo servilismo colonial, procuravam dele se libertar” (1992 120). No entanto, ele demonstra que no grupo

modernista, ou vanguardista, havia a convicção de p movimento estar profundamente vinculado a esses novos ares do século XX, desde o início, exatamente por São Paulo ser o ambiente brasileiro com o mais forte impulso industrial. Diz ele:

Se procurarmos a explicação do porquê o fenômeno modernista se processou em São Paulo e não em qualquer outra parte do Brasil, veremos que ele foi uma consequência de nossa mentalidade industrial. São Paulo era de há muito batido por todos os ventos da cultura. Não só a economia cafeeira promovia os recursos, mas a indústria, com sua ansiedade do novo, sua estimulação do progresso, fazia com que a competição invadisse todos os campos de atividade. (1992 127)

O trecho de Oswald é uma mostra do orgulho paulista em relação ao restante do país, aqui presente na crença de que a Senana de 1922 seria o único evento responsável pelo movimento vanguardista no Brasil, quando em verdade manifestações nesse sentido se registram também em outras partes, como Minas Gerais, Rio de Janeiro e o Nordeste. A discussão de Alcântara segue esse discurso por completo. Produzida no pós-guerra, quando, a essa “metalida industrial” acrescentava-se um declarado empenho pela “reconstrução”, que movimentava inclusive o mundo das artes. No Brasil, essa preocupação já havia sido expressa no manifesto inaugural de *Klaxon*, em que a revista diz ter “uma alma coletiva que se caracteriza pelo ímpeto construtivo” (3). O espírito crítico de Alcântara, associado à observação das novidades sociais, políticas, econômicas e tecnológicas, orientou uma produção literária alinhada com as inovações, com a adoção de temas como a fábrica, a máquina, o imigrante, o operário, a multidão e o automóvel,

que representavam esse imaginário. A renovação também se pauta pela assimilação de novas técnicas de construção de discurso, com destaque à do jornal e à do cinema. Assim, a narrativa de Alcântara se inspira na aridez da linguagem de reportagem e na fugacidade das cenas dos filmes mudos, apropriando-se de traços do gênero editorial e da reprodução mecanizada do cinema.

Com isso, *BBBF*, a obra que sistematiza sua proposta literária, monta em seus onze contos um panorama de São Paulo nos anos 1920 e reconstrói, a partir de recortes, sua gente, seus costumes e seu ritmo de vida. São histórias independentes, mas, somadas, combinam elementos diversos que formam a imagem daquela que era uma das grandes novidades do começo do século XX, a metrópole, quando os indivíduos ainda buscavam nela seu espaço, na forma de se relacionar com o bairro e as distâncias, com os novos ambientes domésticos e públicos, com as opções de trabalho e as máquinas. Decorre daí um estilhaçamento da unidade, narrado por um olhar em movimento pela cidade e pontuado por diálogos fugazes, que dá o cheiro de novidade estética ao volume, ilustra o pano de fundo das cenas com imagens do progresso e põe em palco personagens sufocadas pelo atraso social.

PREFÁCIO-MANIFESTO

O pensamento estético de Alcântara, desenvolvido em grande parte nas crônicas discutidas na capítulo 5, ganha forma sintética no prefácio de *BBBF*. Como observa Wilson Martins, “Alcântara Machado pertence àquele momento da história literária em que o Modernismo, superando o seu primeiro ímpeto polêmico, tenta a criação estética de

uma obra específica” (1965 255-6). Assim, a exemplo de “Prefácio interessantíssimo”, de *Pauliceia Desvairada*, de Mário, e de “Falação”,¹ introdução a *Pau-Brasil*, de Oswald, a abertura, intitulada “Artigo de fundo”, tem a função do manifesto que insere *BBBF* no Modernismo. O autor propõe uma mimésis da linguagem, isto é, a construção de um texto que se entende como apropriação de outro, num ato antropofágico em que o conto devore a notícia.

Ao assimilar traços estilísticos e a matéria do jornal, a literatura incorporaria certo perfil da realidade. Em outras palavras, no imaginário de Alcântara, nas notícias encontrava-se o mundo urbano de São Paulo, como índice de grande metrópole de feição europeia. O jornal é proposto, por isso, como matriz mimética de sua literatura. “Este livro não nasceu livro: nasceu jornal” (1927 15), informa. Igualmente adverte que os contos nasceram notícias, e o prefácio, artigo de fundo (15-19). A singular declaração anuncia sua proposta: reinventar no texto artístico uma linguagem, um estilo e um discurso.

A noção de mimésis vinculada a um discurso sociocultural preexistente ou contemporâneo à obra – e não como cópia ou imitação da vida ou da natureza, como preconiza o conceito aristotélico – é, ainda que esquematicamente, a que se buscou adotar na presente avaliação da relação da ficção de Alcântara com o jornal. Sobre questão similar, Flávio René Kothe observa que “na pintura europeia da aristocracia do século XVII e XVIII, o quadro que tentava reproduzir a figura da condessa X ou do duque Y acabava não sendo a figura da condessa X ou do duque Y, mas sim um quadro” (1976 107), que, ao ser feito, era valorizado pela semelhança com a personalidade que lhe

servira de modelo, mas que hoje pode ser mais importante do que ela. Tratava-se de “uma cópia da ideologia do poder, uma cópia da imagem que a classe dominante fazia de si e que ela queria que todos tivessem dela: uma imagem positiva, legitimadora”, pela qual a arte “servia para tornar ‘belo’ o que simplesmente era dominante na sociedade” (108). Num paralelo com o autor paulistano, sua obra, ao falar dos “italianos” (grafia que usa para incorporar a fala de imigrantes italianos), das novas máquinas, das turbas, do trabalho do operário e das costureiras, do encanto pelo futebol – elabora, pela relação com o jornalismo, uma ideia de São Paulo que interessa à sua literatura, determinando que suas personagens representarão as pessoas do século XX, que o cenário será a cidade com fábricas, bondes e arranha-céus, e não mais aquela horizontal, de Alencar ou Machado de Assis, com tálburis nas ruas estreitas.

A realização de uma ficção que imita outra ficção, aquele jornal conceitual de Aristides Silva, comentado, começa em *BBBF* pela curiosa negação da essência do próprio objeto: “*Brás, Bexiga e Barra Funda* não é um livro” (1927 19). “Artigo de fundo” propõe, então, compor um livro pelo processo de construção jornalística na escrita seca, na pauta diversificada e na disposição de matérias desconexas lado a lado. Esse, porém, é um processo artístico, por ficcionalizar jornal, artigo de fundo e notícia. Paródia de um artigo de fundo verdadeiro, o prefácio traz frases curtas e pretensa objetividade descritiva, como se supõe um texto de jornal, ainda que integre volume com capa, dedicatória, epígrafes, contos, índice e colofão. Apesar do jogo de palavras, o modelo literário fica claro. Após a leitura de “Artigo de fundo”, leitor algum espera de *BBBF* linguagem empolada, cenários encantadores ou personagens heroicas, mas compreende

que as narrativas serão despretensiosas, com a simplicidade, se assim se pode dizer, de uma notícia de jornal. O autor nega ao livro qualquer análise: “É um jornal. Mais nada. Notícia. Só. Não tem partido nem ideal. Não comenta. Não discute. Não aprofunda” (1927 18). O princípio da imparcialidade proclamada, entretanto, se dissolve no fato de os “episódios de rua” e “acontecimentos de crônica urbana” (19), que alimentam as tramas, serem destacados e associados livremente na composição de um fotograma do cotidiano, no qual a seleção de recortes, a nudez da apresentação e a montagem já constituem tomada de posição.

Ao estruturar um verossímil artístico para produzir a impressão de reportagem na ficção, “Artigo de fundo” assume caráter *performativo*, conforme definição de Culler (1999 97), e executa no próprio corpo o que preconiza: nasce opinião de jornal e se torna literatura. Assim, funde-se ao universo ficcional, a exemplo da dedicatória de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, feita pelo narrador, um defunto, e não pelo autor, Machado de Assis. A exaustiva repetição paradoxal de que o prefácio é artigo de fundo, o livro, jornal, e os contos, notícias, busca recriar a concepção cristalizada do gênero conto com base na essência do jornal. O prefácio-artigo de fundo, o conto-notícia e o livro-jornal, além de um presumível narrador-repórter, são metáforas do desejo de tratar o atual pelo prosaico e passageiro. A abertura de *BBBF* funciona à moda de “Falação”, abertura de *Pau-Brasil*, a qual Haroldo de Campos define como “poema-programa”. O crítico identifica, em nota de rodapé, que “Oswald de Andrade não distingue entre linguagem da nação e linguagem da crítica – entre linguagem-objeto e metalinguagem – nos seus manifestos modernistas” (2002 65). Em “Artigo de fundo”, Alcântara não distingue entre linguagem da ficção e

linguagem da crítica. O prefácio-programa também se apoia em conceitos então já defendidos pelos modernistas no artigo de fundo do número 1º de *Klaxon*: “*KLAXON* cogita principalmente de arte. Mas quer representar a época de 1920 em diante. Por isso é polimorfo, onipresente, inquieto, cômico, irritante, contraditório, invejado, insultado, feliz” (3).

“Artigo de fundo” – polimorfo, inquieto, cômico e contraditório – sem dúvida cogita de arte, e não de jornalismo; de literatura, e não de notícia. O prefácio herda também outros princípios do “Manifesto da poesia pau-brasil” (*Correio da Manhã*, 18 de março de 1924), pois comunga com ele a ideia de que “no jornal anda todo o presente”. De ambos, apropria-se do caráter doutrinário, da consciência estética e da crença no valor do contemporâneo na arte. Dessa convicção surge a noção de conto nascido notícia, que mantém vínculos com a reportagem. As relações existem na pauta e no estilo. Ainda que tecnicamente um gênero discursivo secundário, ou seja, com estilo ou ao menos traços de sua presença, o texto jornalístico é tomado por Alcântara como primário, ou padronizado em sua essência, dotado de certa linguagem uniforme que coloca no mesmo plano todos os assuntos de uma edição.² Entretanto, a função de tal mescla de jornalismo, que supostamente trata do fato, com a literatura de *BBBF*, ultrapassa o objetivo estético e referenda a mensagem ideológica. Para tal fim, “Artigo de fundo” enlaça dois eixos argumentativos; um que sustenta a aparência ensaística com informações tidas como verdadeiras, algumas apoiadas mesmo em documentos, como a *Carta de Pero Vaz de Caminha*; e outro que promove reflexões de ordem artística, com referências ao próprio prefácio, ao livro, seus contos, personagens, temas e forma. Amalgamados no mesmo

tecido verbal, conferem ares literários a fatos históricos, como a descoberta do Brasil, e ensaísticos a eventos ficcionais, como a própria invenção de um livro que se propõe jornal e a presença de personagens como Gaetaninho e Carmela, criando assim um campo ilusório, porém afirmativo para suas proposições:

Do consórcio da gente imigrante com o ambiente, do consórcio da gente imigrante com a indígena nasceram os novos mamalucos. / Nasceram os intalianinhos. / O Gaetaninho. / A Carmela. / Brasileiros e paulistas. Até bandeirantes. / E o colosso continuou rolando. (1927 17)

Nesse arrazoado sobre a presença imigrante em São Paulo, Alcântara busca difundir, em última instância, a supremacia paulista, a partir da convicção elitista no projeto de branqueamento da raça como solução dos males da nação. Esse discurso de classe fica claro, quando comparado à seguinte passagem de Sevcenko sobre o início do século XX:

O mundo novo, representado por São Paulo, onde primeiro o branco se fundiu com o índio, depois os descendentes destes se cruzaram com os negros, e agora as novas gerações se consorciavam com os fugitivos da Europa convulsionada, é a nova terra da promessa, onde se vão erguer as torres sólidas das “novas arquiteturas da sociedade futura”, a Babel invertida, a Babel que une e, portanto, leva ao clímax, a consumação da missão mística que a sua antecessora frustrara. (2000 39)

A originalidade de Alcântara está na associação do imigrante à figura mítica do bandeirante. Tal relação mostra a crença em que o processo da imigração europeia branca

traria não apenas resultados desejados e duradouros, mas seria igualmente responsável pela renovação paulista (e brasileira), tanto física como espiritual, aproximando o Estado e o País do destino desejado. Como já se disse, o mito bandeirante era usado oficialmente por São Paulo para esse fim, argumento reforçado pela antropóloga Lilia Schwarcz, a respeito de ações realizadas pelo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP):

Garantia de uma marca original, o bandeirante fazia jus a uma imagem muito vinculada, que aliava o estado paulista em sua ascensão às principais qualidades desses românticos e destemidos desbravadores do sertão. Fruto dos primeiros anos da República, o IHGSP buscava no “destemido aventureiro”, em um evento remoto, legitimação para uma origem próxima. Na defesa do branqueamento racial e na seleção do bandeirante como tipo local, o IHGSP encontrava certezas diferentes. Na primeira, a pretensão de um futuro determinado; na segunda, a estabilidade de uma origem comum e digna, de um passado glorioso para essa elite recente. (1993 132-3)

Parte integrante de tal discurso, ao atar as duas pontas cronológicas do Estado, isto é, a ação histórica da conquista do território pelos desbravadores paulistas, considerada exemplarmente exitosa, com o fenômeno contemporâneo da imigração, tido como uma das soluções nacionais, a mensagem que o prefácio busca consolidar é a certeza de que essa é a trilha a ser seguida pela sociedade brasileira, com ênfase na vocação empreendedora para a produção de riqueza, na etnia europeia (como os bandeirantes) e no olhar constante para o futuro, marcado por liderança política e pujança

material.

NARRADOR-CÂMERA

Ao se produzirem conforme as propostas do prefácio-manifesto, as narrativas de *BBBF* se assemelham a produtos de laboratório, como produzidas num processo literário asséptico, em que a prevenção à verborragia condensa as frases às mínimas palavras e alinhava enredos e diálogos, à moda do drama. A relação com o drama, aliás, é propriedade do conto, conforme Eikhenbaum, pela qual “percebemos as ações não como contadas [...], mas como se elas, encenadas, se produzissem à nossa frente” (“Prosa” 157-8). Outros aspectos do gênero, como extensão para ser lida de uma assentada, fluxo único e desfecho repentino, são igualmente preservados em Alcântara.

Entretanto, logo num primeiro contato com os contos de *BBBF*, fica evidente o apelo que novas técnicas exercem na configuração do narrador. Essa tendência havia sido experimentada já em *PB*, escritas em 1925, que merece ser examinado antes. Ao ir a Portugal, Espanha, França, Itália e Inglaterra, Alcântara cumpria a obrigação que intelectuais de seu tempo se davam de viajar ao exterior para analisar o país de fora. Segundo Brito Broca, de fato, os “escritores deste lado do Atlântico não julgavam sua carreira realizada enquanto não faziam uma viagem à Europa e não iam a Paris. Provincianos, reconheciam uma única e verdadeira capital: a Cidade-Luz” (1998 47). Talvez por isso, *PB* só aborde os contrastes com o Brasil no que diz respeito ao grau de modernidade. Em cartão postal enviado à família da Itália em 24 de julho de 1925, o

autor fala daquele momento como “viagem de estudo” ou “verdadeiro curso de artes” (citado por Lara, 1986). Nesse seu “estudo”, como jornalista desenvolveu as linhas de sua ficção.

Em *PB*, a presença estrutural de formas mecanizadas de comunicação é escancarada. Flora Süssekind observa que desde o último quartel do século XIX, mas com ênfase nas primeiras décadas do XX, tornava-se cada vez mais assídua a mediação “dos modernos meios de reprodução, impressão e difusão coletiva de imagens técnicas, textos, vozes e reclames”, que proporcionavam ao texto literário “novas formas de compreender o tempo, o personagem, a narração, a subjetividade” (2006 93). Diretamente ligadas à atividade do letrado, eram as “máquinas de escrever, popularizadas e largamente anunciadas em revistas e folhetos sobretudo a partir dos anos 10-20” (94), que marcavam presença.

Sobre *PB*, em particular, Süssekind diz que a narração se faz por “uma descrição-em-instantâneos” (38), baseada nas fotos tiradas pelas Kodaks, surgidas cerca de duas décadas antes. A influência da técnica na composição literária de Alcântara, porém, vai além, e parece englobar extensa gama de tecnologias e processos de difusão vinculados ao estímulo do consumo no país, marcado, como resume Sevcenko, “por uma nascente mas agressiva onda publicitária, além desse extraordinário dinamismo cultural representado pela interação entre as modernas revistas ilustradas, a difusão das práticas desportivas, a criação do mercado fonográfico, voltado para as músicas e danças sensuais e, por último mas não menos importante, a popularização do cinema” (1998 37). A influência da sétima arte no gosto e no comportamento das pessoas era então profunda, como diz o

historiador Antonio Costa:

A “magia” do cinema determinou formas de fruição espetaculares que recobriram os aspectos mais comuns da vida de cada dia, fundamentando-se no fascínio pelas técnicas de reprodução e animação das imagens. Estendendo o espetáculo até a esfera do cotidiano, o cinema levou o público a desfrutar o espetáculo de si mesmo. (1987 49)

Com acentuada presença no imaginário contemporâneo, o cinema influenciou diretamente as vanguardas: aquele que é apontado como o primeiro filme da História, produzido pelos irmãos Lumière, registra em 1895 a “beleza da locomotiva” ao entrar numa estação, catorze anos antes do manifesto inaugural do Futurismo, de Marinetti, que evoca a mesma imagem (Costa 73). Também tem origem no cinema a colagem, proposta e debatida do Futurismo ao Cubismo e ao Surrealismo. Apesar de a sétima arte estar ainda nos primórdios, Alcântara percebeu que a montagem possuía sentido técnico-discursivo e garantia dimensão artística pela seleção e articulação de eventos. Reelaborada, a sintaxe filmica garante a unidade lógica de *PB*, bem como de *BBBF*, no seu universo multifacetado.

Assim, pela perspectiva do presente trabalho, *PB* não se orienta mais pelo registro estático da fotografia como observa Sússekind, está já adiante em seu vínculo com a técnica, relacionado com a imagem em movimento do cinema mudo, a começar pelo título, tomado de empréstimo da Pathé-Baby, câmera cinematográfica portátil produzida pela companhia Pathé, presente no Brasil desde 1906. A câmera e o projetor para uso doméstico, com película de 9,5 milímetros e registro em 16 quadros por segundo,

desenvolvidos em 1923, eram a sensação do turista de então. Ao mimetizar seu registro, viés experimental almejado, o autor transplanta no texto de *PB* o *glamour* do registro da imagem com impressão de vida. Além do título, outros elementos confirmam o propósito. As “estampas”, feitas por Paim – na capa e antes de cada crônica –, mostram a tela no alto e a câmara inferior, com o quarteto de músicos que executava ao vivo a trilha musical, única sonorização das películas, afinal o primeiro filme sonoro, *The Jazz Singer*, de Alan Crosland, seria lançado apenas em outubro de 1927, conforme Costa (1987). Na capa, nome do autor e da obra aparecem na forma de abertura de um filme (“*ANTÔNIO DE ALCÂNTARA MACHADO Apresenta: Pathé-Baby*”) e, antes de cada texto, a tela mostra uma cena da cidade-tema. O índice também é diagramado na forma de programação de cinema.

Em cartas enviadas à família durante a viagem em que fez a primeira versão de *PB*, para o *Jornal do Comércio*, o autor revela seu intuito de recriar efeitos da sétima arte, como na de 29 de maio de 1925, em que diz: “Algum tanto me alegra saber que Pinto Ferraz apreciou minha crônica sobre Las Palmas. Pensei que ninguém aí entenderia minha intenção cinematográfica no fixar peripécias e coisas...” Meses depois, em setembro, é ainda mais claro: “(...) mandei três filmes por intermédio do Flávio, a fim de que este os passe à máquina. Procurando evitar, assim, os erros que a revisão do Jornal tem teimado em cometer” (citadas por Lara, 1986).

A intenção de Alcântara, portanto, é reproduzir imagens em movimento, não estáticas. Porém, além desses evidentes elementos de enlace com a imagem em ação, interessa a forma como as características da linguagem da tela grande são assimiladas

para dar ao texto marcas da atualidade. Desde os primeiros comentários a respeito de *PB*, o aspecto destacado foi o tom inovador do jovem escritor, então com 24 anos. No prefácio “Carta-Oceano”, Oswald chama essas impressões de viagem de “cinema com cheiro” e diz que elas carregam ainda as propriedades jornalísticas:

Pathé-Baby é reportagem. Como mudam tempos diria Marquês Maricá pensando João do Rio. De fato da tolice amável esse seu malogrado amigo à segurança seu estilo seu modo acertar vão diversos séculos. Brasil país milagres acrescentaria Marquês ignorando grande literatura nossa época é reportagem. (13)

PB causou euforia no autor de *Pau-Brasil* por estar embebido do que chama de “nossa época”, a qual apenas o registro ligeiro, claro e direto – ou, numa palavra, telegráfico – seria capaz de retratar. Essa opção proporcionou narrativa dinâmica, bastante peculiar. Mário, porém, não constatou a essência de reportagem, em “*Pathé-Baby*”, resenha publicada no *Jornal do Comércio*, a 24 de fevereiro de 1926:

A. de A. M. “maltratou” Portugal. Não descreveu nem revelou. Estas viagens apesar de todo o realismo delas estão no polo oposto ao da reportagem. É impossível conhecer Londres ou Lucca por Pathé-Baby. O autor só empregou o pouco de realidade objetiva delas que concordava com a realidade subjetiva, o sentimento que estas cidades provocaram nele.

O conteúdo tratado de cada crônica é colhido com critério de reportagem, porém a redação incorpora elementos alheios ao jornalismo, para gerar as “sessões” de *PB* em que

tudo é cena atrás de cena, numa colagem frenética de momentos, sequenciais ou desconexos. A justaposição procura recompor a engrenagem social, determinada pelas características visíveis do progresso pós Guerra: os automóveis, a indústria, o arranha-céu, a multidão, o reclame luminoso, o asfalto, a luz elétrica, que, aliás, também compõem o eixo temático de *BBBF*.

A descrição, portanto, é decisiva na incorporação da estrutura de curta-metragens do cinema mudo, o que faz com que tudo pareça ocorrer com rapidez e ansiedade. Acontecimentos são contados pela metade ou isolados de seu contexto; os objetos acabam se revelando por algumas de suas partes; e as lacunas são preenchidas pela dedução do leitor, que no conjunto encontra elementos para a compreensão completa da crônica. As descrições são, por alguns aspectos, metonímico-impressionistas, em que as ações têm segunda importância, como no seguinte trecho de “Las Palmas”: “Gente de todos os feitios, de todas as cores: indianos, canários, pretos, espanhóis, pardos, alemães, escandinavos, ingleses a dar com pau. / Prédios de todos os estilos; peninsular, mourisco, veneziano, francês, gótico” (19). Ou ainda em “Lisboa”: “Depois de outras, a rua do Ouro. Joalherias. Bancos. Prédios idosos. Largo do Rocio, com D. Pedro IV, diferente do de Pedro Américo, plantado no centro. O Teatro de D. Maria ao fundo, branco. E alfacinhas matinais, de andar ligeiro” (30). A opção do autor pela escassez ou mesmo ausência de verbos conjugados acentua paradoxalmente a ideia de movimento, como se as coisas e pessoas estivessem à espera de ser observadas. No entanto, o inverso também ocorre, em descrições de situações e objetos estáticos como cenas de ação:

S. Cristóvão, barbudo, feio e gigante, apoiado no seu grosso bordão, com

o menino Jesus nos ombros, sai de um rio caudaloso, que ainda cobre parte de sua enorme, possante, santa perna esquerda. Isso em vinte e quatro metros quadrados de tela por cima da porta central. (21)

Com esse recurso assentam-se as imagens num mesmo plano em *PB*: pessoas e paisagens. Das duas, o narrador guarda a mesma distância: há apenas um olhar – mecânico, pela lente da câmera – para todas as cenas, que parecem padronizadas e equivalentes. Assim, também, o narrador, com o compromisso de permanecer isento em relação a tudo, não se envolve com o que relata. Observa, registra e conta. Apesar de imerso na paisagem, onde circula por entre pessoas, nunca transpõe uma barreira que o separa delas. Parece assim, cumprir a missão de repórter, recolhendo dados, supostamente sem interferir nos fatos que investiga.

CINEMA MUDO EM *PATHÉ-BABY*

Se descrições são fartas e longas, diálogos, propriamente ditos, são poucos e fugazes. As manifestações pessoais se dão por gestos e expressões. Também não há protagonistas, mas um sem-número de figurantes, apresentados de modo genérico: “inglês”, “gorda”, “bigodudo”, “argeliano”, “bêbado”, “cubana”, “americana”, como é próprio da personagem tipo. Todos aparecem em cenas públicas. As lentes ficcionais parecem registrar as “imagens” espiando de um esconderijo, sempre com aquele “esquecimento da ternura”, já comentado, de que fala Mário. Na criação de personagens, o texto usa de sarcasmo, ironia, sátira. É caso exemplar o fragateiro do Tejo, ativista republicano, que

em poucas palavras é criado com traços físicos e psicológicos, em “Lisboa”: “Aparece um homem magro, cara raspada, cabelos encaracolados cobrindo a gola da imensa capa de borracha preta, roupa escura e chapéu enorme, gravata de pintor e bengalão temível” (33). Ao descrevê-lo no trajeto do Tejo, acentua o efeito de aplainar coisas distintas: “O guia improvisado não desvia os olhos de êxtase do Lenine tipo Ford, que, de pé, no centro da lancha, lança um olhar tirânico sobre o Tejo, sobre Lisboa, sobre Portugal, sobre os homens, as coisas, os elementos” (33). O revolucionário se funde ao cenário, transforma-se em carranca na descrição caricatural. A técnica redacional acentua a impressão do observador, que capta a aparência das coisas pela justaposição de objetos, fatos, pessoas e comentários, estes quase sempre irônicos. Como efeito, colagens de forte efeito visual, como no trecho a seguir, que descreve viagem “De Cherbourg a Paris”:

Trilhos, trilhos, trilhos. Discos verdes, discos vermelhos. Lanternas. Sinais. Avisos. Letreiros. Trens parados. Trilhos. Postes. Guindastes. Locomotivas fumegantes. Arrabaldes tranquilos. Automóveis. Estações pequeninas de nomes enormes. Fumaça. Trilhos. Rapidez do trem que voa. Ruído. Imobilidade de coisas que ficam. Cheiro de gente. Cheiro de trabalho. Cheiro de civilização. Trilhos. (43-4)

A enumeração futurista enfoca o que chama a atenção do escritor, o novo, o atual, o progresso; e impressiona como esse conjunto se forma, como se cada imagem fosse captada pela lente da Pathé-Baby posicionada na janela do trem em movimento. Quando em Paris, apesar da ironia, dá vida à parafernália tecnológica: “E a Tour Eiffel, subindo pelo céu, anuncia os automóveis Citroen” (58). Olhar sobre a Europa, reflexão sobre o

Brasil, porém. Apesar das raras referências a sua terra, a preocupação é sempre a comparação com seu país. Considerado tal aspecto, *PB* se insere numa linha de produção intelectual brasileira do tempo. A segunda metade da década de 1920 é marcada pela publicação de vários livros que fazem a seu modo um “retrato do Brasil”, a começar pelo de Paulo Prado, que leva esse título, conforme observa Martins (1996 426). Entre os títulos, o ensaísta cita *Urupês* (Monteiro Lobato), *Macunaíma* (Mário), *Pau-Brasil* (Oswald), *Martim Cererê* (Guilherme de Almeida) e *A Bagaceira* (José Américo de Almeida). De Alcântara, podem-se incluir nesse rol além de *PB*, *LC* e *BBBF*, pois todos visam compreender a situação social e política em que se encontra o país por meio de ao menos um aspecto social. “De Cherbourg a Paris”, por exemplo, descreve a Normandia a partir do contraste entre o ambiente transformado e a exuberância natural do Brasil:

A natureza, para compor a paisagem normanda, estudou geometria. Desenhou-a com ajuda de esquadro e compasso. Coloriu-a pobrememente, com duas cores só: cinzenta e verde. Caprichou. Estilizou. Tudo é medido: os campos, os prados, as árvores. (41)

Assim, *PB* traz cenas vistas por um viajante às avessas, que se deslumbra com encantos do continente europeu, mas tenta tratá-los como banais. Diante de tudo, a reflexão leva à lembrança de algo conhecido surge com traços sutis. No exemplo, o que não havia no Brasil – traços geométricos, cores pobres e tudo domado no cenário rural. Ainda no mesmo passeio, a presença do país natal se acentua e promove diálogo outra vez com a “Canção do Exílio”, sem, no entanto, o tom eufórico do poeta romântico: “É primavera. Onde estão as flores? Bosques de pinheiros tristes. Planície chata que não termina mais.

Não há montanhas escondendo o horizonte” (43). As palavras *flores*, *bosques* e *tristes* remetem ao poema. Na estrofe de Gonçalves Dias, a comparação é direta: “Nosso céu tem mais estrelas, / Nossas várzeas têm mais flores / Nossos bosques têm mais vida / Nossa vida mais amores (1998 105).”

Ao final do livro, ao incluir os quatro versos acima como “moralidade”, o autor declara o objetivo, que já se desenvolvera de forma velada em cada texto, de manter o Brasil como pano de fundo de suas impressões. Por isso, Alcântara centrou foco no que considerava negativo na Europa, novidade entre escritores viajantes, como observa o crítico Brito Broca:

Quando, em 1925, António de Alcântara Machado, publicando seu *Pathé-Baby*, se esforçava para mostrar as fealdades da Europa e, igualmente, as de Paris, causava escândalo, sobretudo, por romper com uma tradição. Era, sem dúvida a primeira vez que um brasileiro letrado voltava do Velho Mundo, sem ter-se deslumbrado, falando antes das sujeiras do que das belezas. Essas sujeiras todos as viam, mas não as revelavam nos livros. (1998 48)

De fato, mescladas à admiração do ambiente marcado pelo cosmopolitismo, *PB* exhibe suas consequências negativas. Em “Lisboa”, o centro histórico descreve-se com esse tom:

Na rua 24 de Julho há assustadoras lagunas de água barrenta. Ovarinas também, aos grupos. Vendedores ambulantes. Tamancos barulhentos. Um mercado infecto. Descomunais pés descalços. Saias pelos joelhos. Calças

arregaçadas. Verdureiras. Sujeitos de gorro, capa espanhola e guarda-chuva. (1926 30)

Como se vê, não apenas a cidade é passível de crítica, mas as pessoas também. O mesmo ocorre com a visão sobre outras cidades, como Paris, que diz ter o “cheiro azedo de aglomeração” (1926 52):

Entre meretrizes e ingleses, a multidão passa aos empurrões. Desfile de tipos e de raças. Ininterrupto. Pitoresco. Jornais de S. Paulo, do Cairo e de Tóquio, revistas apimentadas e livros pornográficos enchem os quiosques de pouca literatura e muita obscenidade. Anúncios luminosos põem brilhos de palco na fachada cinzenta dos prédios. (1926 54)

Com todos esses elementos, portanto, Alcântara experimentou, nesse seu primeiro livro, uma receita com todos os ingredientes de suas inquietações como intelectual, com destaque a Brasil (apesar de descrever a Europa), atualidade e nova forma de construção artística. Foi assim que ele, na atividade jornalística, na crônica, realizou um ensaio geral de experiências aplicadas com mais força em *BBBF*, como se vê a seguir.

DRAMA URBANO EM *BBBF*

Em *BBBF* aprofundam-se os recursos do narrador-câmera, porém são mais abrangentes seus recursos para captar detalhes íntimos pela exterioridade. Gaetaninho – o menino, que, em algum momento da década de 1920, morava na rua Oriente, no bairro operário do Brás, em São Paulo – é a personagem mais forte de Alcântara. O conto de abertura de

BBBF, que leva seu nome, é um dos momentos da literatura brasileira em que o enredo comove pelo sentimento de tristeza. Afinal, o leitor compartilha com o menino não apenas os seus sonhos durante o sono como também os de vida e até se indispõe com Beppino, colega que lhe provoca inveja. Sabe-se tudo dele, ele entra na vida do leitor. E, no momento em que este já torce por sua felicidade e por seu time no futebol de rua, o garotinho sardento, que o conquistou em concisos parágrafos, é atropelado por um bonde, quando ia buscar a bolinha de meia, e morre com a crueldade de três palavras secas. Conforme Candido, duas coisas da prosa sobram ao leitor: as personagens e o enredo que elas vivem à sua frente. Assim, montam os “intuitos”, a “visão de vida”, os “significados e valores” que animam a ficção. Conforme definição de E.M. Forster usada por Candido, *BBBF* tem personagens planas, pois são “facilmente reconhecíveis sempre que surgem” e “permanecem inalteradas no espírito, porque não mudam com as circunstâncias” (1987 62).

A opção de Alcântara na composição desses elementos é, por um lado, a importação de outro discurso tecnicizado, a caricatura, em especial a de Voltolino, relação já comentada no capítulo 5. Na crônica “Voltolino” (*JC*, 4 de setembro de 1926), tudo o que aponta no ilustrador também se encontra em seus contos. Em *BBBF*, por exemplo, avulta “a fixação do ítalo-paulista”, e o modo por que ela se dá, “humorística. Triste também”. Ou ainda a forma, de um “desenho apressado mas seguro”, cujos meninos, de “gorrinho de banda, olhar peralta, paletó paterno batendo nos joelhos, pés descalços, são risonhos e expansivos. A gente porém sente vontade de passar a mão pela cabecinha deles. Os diabinhos enternecem”. Em “Lisetta”, são igualmente assim as

crianças: “O resto da gurisada (narizes escorrendo, pernas arranhadas, suspensórios de barbante) reunido na sala sapeava de longe” (1927 85).

Sobre o processo de aculturação, na crônica, Alcântara observa que o caricaturista era feliz quando tinha por tema o ítalo-paulista, por acentuar neles o sentimento de brasilidade. O mesmo não ocorria no traço de imigrantes italianos, os pais daqueles personagens: “Fazia-lhes fiau quando mereciam”. Quando insistiam na italianização dos filhos, por exemplo, era inclusive “malcriado” com eles, aliás tema do conto “Nacionalidade”, em que o conflito se dá pelo fato de dois garotos se negarem a falar na língua dos pais, o imigrante Tranquillo Zampinetti:

Tanto o Lorenzo como o Bruno (Russinho para a saporaria do Brás) não queriam saber de falar italiano. Nem brincando. O Lorenzo era até irritante:

– Lorenzo! Tua madre ti chiama!

Nada.

– Lorenzo! Tua madre ti chiama, ti dico!

Inútil.

– Per l’ultima volta, Lorenzo! Lorenzo! Tua madre ti chiama, hai capito?

Que o quê.

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

– Pode ofender que eu não entendo! Mamãe! **Mamãe! MAMÃE!**

Cada surra que só vendo. (1927 134-5)

Aqui, Lorenzo e Bruno são criados pelo autor com a mesma simpatia vista por ele em Voltolino. Quanto ao pai deles, é o lado cômico, risível e deslocado que ganha a cena. Desse modo, outros meninos de Alcântara também se comportam, como o próprio Gaetaninho, que, durante seu sonho, veste-se com o uniforme da Marinha Brasileira e usa boné do Encouraçado São Paulo. Essa questão foi tratada a fundo na crônica “Voltolino” na observação de que os imigrantes mantinham “todo o peso das tradições”, enquanto seus filhos “nasceram aqui livres dos preconceitos ancestrais, crescendo e se afirmando brasileiros em absoluta identidade com o solo e com o meio”, como já comentado. A alma desse “italiano clássico” – ou imigrante estereotipado – é também a de Américo Zamponi, de “O monstro de rodas”: “Seu Américo Zamponi soltou um palavrão, cuspiu, soltou outro palavrão, bebeu, soltou mais outro palavrão, cuspiu” (1927 115). Ou então, do pai de Carmela, no conto homônimo: “o tripeiro Giuseppe Santini berra no corredor: /– Spegni la luce! Subito! Mi vuole proprio rovinare questa principessa! / E – ráatá! – uma cusparada daquelas ” (1927 39-40). Alcântara também destaca a captação do ambiente feita por Voltolino, num trecho da crônica, que vale relebrar:

Hora vesperal das costureirinhas da Barra Funda. Hora aliviada dos operários que recolhem das oficinas. Hora dos automóveis ricos disparando para o curso da Avenida. Hora em que o relógio de Santa Cecília bate dezoito horas e meia e os bondes voltam da cidade apinhados.

Esse mesmo motivo pauta a abertura de “Carmela”:

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 [...] despejam nas calçadas as costureirinhas que riem, falam alto, balançam os quadris como gangorras (1927 33).

Os personagens dos dois artistas compartilham ainda a variedade do “povilêu paulista”. Alcântara elenca entre os de Voltolino “uma preta cozinheira, um mulato cafajeste, um vendedor de jornais, uma costureirinha e um portuga de bigodes”; recriados em sua ficção nas figuras de Atsué de “Notas biográficas do novo deputado”, de Espiridião de “Armazém Progresso de São Paulo”, dos garotos que jogam bola em “Gaetaninho”, do funcionário público Temístocles de “Amor e sangue” e do português que assedia Carmela numa cena de rua. Novo flagrante antropofágico, em que o conto devora caricatura. No entanto, como apontado por Carelli, “Alcântara Machado se absteve de fazer alusão às correntes políticas que agitam a colônia italiana. Ele voluntariamente deixou de apresentar anarquistas ou mesmo manifestações fascistas” (1985 168), o que não ocorre com Voltolino e Juó Bananére. O interesse do autor, portanto, é traçar um quadro do processo ideal de integração social do imigrante. Assim, Genarinho, órfão de casal italiano é adotado por família tradicional, em “Notas biográficas do novo deputado”; os ítalo-paulistas Natale e Bianca enriquecem em “Armazém Progresso de São Paulo”; e o barbeiro italiano Tranquillo Zampinetti deixa de ser “jacobino”, para nacionalizar-se quando o filho se forma advogado.

MOVIOLA DE PROSA

Os contos de *BBBF* se configuram por uma narrativa de vários blocos articulados, porém com certa autonomia. Assim, “Gaetaninho” tem seu enredo formado pela justaposição de sete partes, que se parecem com tomadas cinematográficas: 1) o menino extático diante do Ford é despertado pela mãe; 2) sonha acordado em andar de automóvel; 3) dormindo, sonha em estar na boleia de carro do cortejo fúnebre da tia; 4) a família fica alarmada com o mau agouro; 5) Gaetaninho joga bola na rua com amigos e morre atropelado por um bonde; 6) a notícia circula entre amigos e vizinhos, enquanto prepara-se o velório; e 7) sai o enterro. As partes não têm conectivos. A separação entre elas ocorre pela mudança brusca de situação, bem como visualmente, pelo espaçamento entre o último parágrafo de uma e o inicial da seguinte. A quebra mais evidente ocorre entre os segmentos 4 e 5:

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

O jogo na calçada parecia de vida ou morte. Muito embora Gaetaninho não estava ligando.

– Você conhecia o pai do Afonso, Beppino? (1927 27)

O recurso cubofuturista da parataxe é dos principais responsáveis pela unidade do

livro.³ Tal técnica já havia sido adotada por Oswald em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, romance em que a montagem ocorre na composição de cenas e no âmbito lexical, como no capítulo “Botafogo etc.”: “Beiramarávamos em auto pelo espelho de aluguel arborizado das avenidas marinhas sem sol. / Losangos tênues de ouro bandeiranacionalizavam o verde dos montes interiores. / No outro lado azul da baía a Serra dos Órgãos serrava” (66). Em *BBBF* não há neologismos. A coordenação de termos aparentemente desconexos ocorre apenas no âmbito das cenas, como na montagem de filme, cuja linha narrativa é puxada por cenas díspares, e na edição de jornal, em que diferentes matérias se acomodam na mesma página. Com isso, no impulso de instaurar uma ordem similar à do cotidiano, o autor concebe a construção literária segundo a lógica do trabalho por divisão de tarefas, em que nada ocorre por inteiro.

A composição poliédrica é ainda mais aguda em “Corinthians (2) vs. Palestra (1)”, montado com a polifonia do burburinho de aglomeração. Sevcenko, ao discutir esse conto em relação à paixão pelos esportes na metrópole, diz que “a percepção de como o futebol propicia uma angulação para entender o funcionamento da sociedade de massas de base tecnológica fica (...) patente no caso de Alcântara Machado como em nenhum outro” (1994 37). A fragmentação é tão extraordinária que o primeiro lance não é diálogo nem narração, mas o apito do árbitro: “Prrrii!” (1927 89). Nas doze cenas, ocorrem os mais variados episódios: lances do jogo, *flashback* para namoro de Miquelina, intervalo da partida, reação dos torcedores, diálogos, cenários. Nesse mosaico despontam emoções, tecnicamente descritas: “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” (89). A mais sofisticada montagem ocorre quando o narrador compartilha sua função com o grito da multidão, com vozes demarcadas apenas pela entonação: ponto final (narrador) e exclamativo (torcida):

Biagio alcançou a bola. Aí, Biagio! Foi levando, foi levando. Assim, Biagio! Driblou um. Isso! Fugiu de outro. Isso! Avançava para a vitória. Salame nele, Biagio! Arremeteu. Chute agora! Parou. Disparou. Parou. Aí! Reparou. Exitou. Biagio! Biagio! Calculou. Agora! Preparou-se. Olha o Rocco! É agora. Aí! Olha o Rocco! Caiu. (94-5)

Esse é o momento de mais acentuada tensão, em que o jogador do Palestra comete pênalti, já no final da partida. Biagio marca o gol, o Corinthians vence e a torcida esvazia o campo e lota os pontos de bondes. Então, um último retalho completa a bricolagem: a cidade, invadida pela multidão de fãs do futebol: “Os três espremeram-se no banco onde já havia três. E gente no estribo. E gente na cobertura. E gente nas plataformas. E gente do lado da entrevista. / A alegria dos vitoriosos demandou a cidade. Berrando, assobiando e cantando” (97). Em *BBBF*, a presença da turba é fundamental para a representação da nova cidade, tanto em sua composição física como em seu novo imaginário, relacionado ao clima de modernidade. Sobre isso, Sevcenko afirma que o “cinema, assim como os bondes e os estádios, alinha multidões de estranhos enfileirados ombro a ombro num arranjo tão fortuito e normativo como a linha de montagem. Os bondes, contudo, lhes dão mobilidade, os estádios estímulos, os cinemas fantasias, e as linhas de montagem subsistência” (2000 95). Alcântara parece associar tais elementos em seus contos, com a percepção do que eles representavam na cidade em crescimento constante e na impressão

que causavam às pessoas.

Em “Amor e sangue”, é o apito das fábricas do Brás que determina o correr da trama. Esse elemento não verbal situa temporalmente cada cena a seu momento e cronometra os eventos da trama, associando-os ao ritmo da linha de produção, como o toque que anuncia o primeiro turno de trabalho do dia: “E as chaminés das fábricas apitavam na rua brigadeiro Machado” (1927 61). O protagonista Nicolino, barbeiro e jogador de futebol de várzea, orienta-se por esse sinal ao longo do dia para forçar encontros com a operária Grazia, que está decidida a não reatar namoro com ele. No último apito, ele a mata e o desfecho precipita-se:

– Eu matei ela porque estava louco, seu delegado!

Todos os jornais registraram essa frase que foi dita chorando.

Eu estava louco,

Seu delegado!

Matei por isso,

Sou um desgraçado!

} BIS

O estribilho do *ASSASSINO POR AMOR* (*Canção da atualidade para ser cantada com a música do “FUBÁ”*, letra de Spartaco Novais Panini) causou furor na zona. (1927 66)

A canção popular e a notícia de jornal são antecipadas na narrativa e determinam o crime de Nicolino. O conto abre com seu aturdimento: “Sua impressão: a rua é que

andava não ele” (61). Quando cruza com o primeiro acontecimento – uma mulher pechinchando ao verdureiro –, revela-se sugestionável por discursos alheios à sua realidade: “– Vá roubar no inferno, seu Corrado! / Vá sofrer no inferno, seu Nicolino!” (61). Perturbado, Nicolino se deixa levar pelo que se diz a seu lado. Na barbearia, finge não ouvir conversa sobre uma notícia de crime passional, para dela tirar a decisão de assassinar a amada. Ocorre, assim, uma transposição do ambiente do discurso (o jornal) para a vida de Nicolino. Nesse instante em que a vida imita a arte (ou, aqui, a vida imita a notícia) e o personagem atua de modo artificioso na repetição do que ouviu ou leu, a narrativa promove reflexão sobre sua própria essência. Aqui, Nicolino, num novo ato de antropofagia, absorve da questionada tradição literária quixotismo ou bovarismo, com ares modernos, em que a notícia substitui novela de cavalaria ou obra romântica para a materialização da proposta do “Artigo de fundo” de transplantar o jornalismo na ficção.

PRODUÇÃO EM SÉRIE

A estrutura ficcional fundada em formas mecanizadas de discurso promove a recorrência de algumas características em todos os contos de *BBBF*, como a fugacidade das cenas e o tom ameno da linguagem. Naqueles anos, os ambientes domésticos ganhavam semelhanças, em especial na decoração *kitsch* e nos utensílios industrializados. Em busca de reproduzir essa padronização, o autor ilustra os contos com Ford, Buick e outros automóveis, bonde, palheta (chapéu produzido industrialmente), benzina, oficina de confecção, romance com gravuras coloridas, navalha denticulada, cama de ferro,

construção de cimento, bolinhas do jogo de gude, sorvete, canivete-brinde, campainha elétrica, cigarro em maço, cláxon, brinquedo de pelúcia, pirulito, refrigerante gasoso, cerveja engarrafada, entre outros produtos que impunham certa padronização na vida das pessoas. A narrativa também incorpora as mudanças que o surgimento de tais produtos promoveu no cotidiano das pessoas: o pai de Gaetaninho é operário; Carmela, costureirinha; Aristodemo, mecânico, e depois cobrador de ônibus.

A produção seriada participa igualmente do ritmo da narrativa, em que nada ocorre por inteiro. Em algumas passagens, o nexos da narração se forma aos pedaços, sendo compreensível quando o processo simultâneo de composição de todas as peças estiver completo. Uma das passagens mais palpitantes – efeito dessa justaposição – é o baile de “A sociedade”, em que Adriano e Teresa Rita se encontram escondidos dos pais dela. Há muitas peças entrecortadas no balanço do baile: imagens da orquestra, *flash-back* para o furúnculo do conselheiro, lances do centro do salão, o diálogo de Teresa Rita e Adriano, a conversa entre o catedrático tradicional e o modernista, cenas menores, como as meninas que riem das histórias dos rapazes, além de quatro versos da música que anima a festa, intercalados aos fatos narrados. A profusão de eventos mesclados na narrativa estabelece ritmo frenético ao baile, afinal tudo nessa passagem acontece enquanto é cantada uma única estrofe da canção: “Dizem que Cristo nasceu em Belém... / ... mas a história se enganou! / Cristo nasceu na Bahía, meu bem... / ... e o baiano criou!” (71-2). Nos intervalos dos versos, ocorrem os demais acontecimentos. O enredo avança pelo bate-papo dos namorados, mas as cenas paralelas mostram o contexto, tanto conjuntural (o salão do dança) como histórico (velocidade alucinada da metrópole).

A ordem pela qual o indivíduo capta a coisa completa pelos fragmentos define também o desfecho dos contos de *BBBF*, abruptos, como o final de um turno de trabalho. A história cessa, mas passa a ideia de que será retomada, como se fizesse parte de um ciclo. Os fatos representam um recorte da vida urbana, e, portanto, não terminam com a narrativa. Essa característica é mais notória em “Carmela”, “heroína marcada pelo bovarismo” como diz Carelli (1985 160), cujo fecho é uma fofoca; em “Amor e sangue”, arrematado pelo estribilho de música composta por amador sobre o crime do enredo; e em “O monstro de rodas”, que acaba com a informação de que o pai da menina atropelada fora procurar um advogado. Neste conto, um velório seguido do enterro, enquanto a mãe da criança vive drama caricatural, ao redor destacam-se elementos da época: “Carrocinhas de padeiro derrapavam nos paralelepípedos da rua Sousa Lima. Passavam cestas para a feira do largo do Arouche” (1927 114). A trama segue intercalada por múltiplas peças – “grilo”, feira, farra, ônibus, soldado, aposta, notícia – que se encaixam umas nas outras para recompor um instante da metrópole.

Imersas na era em que se fabricavam produtos diversos parecidos uns com os outros, as diferentes narrativas têm também semelhanças estruturais, como se possuíssem partes forjadas em moldes idênticos, porém encaixadas com função distinta na tragédia de Gaetaninho, no namorico de Carmela ou nos gols do Corinthians – como seria em uma máquina de fazer palhetas e em outra para imprimir jornal que girassem com roldanas fundidas na mesma fornada. Além da harmonia de conjunto alimentada por essa repetição sistemática, os contos refletem a lógica da produção em série ao atuar em conjunto como peças de uma única engrenagem – a urbe –, o que transfunde em *BBBF* a monótona

excitação da linha de montagem, a uniformidade estilística do jornal e o tom sépia do cinematógrafo, com os quais as pessoas da década de 1920 começavam a se acostumar.

A experimentação declina na ficção de Alcântara que se segue a *PB* e *BBBF*. A página de rosto de *Laranja da China* ainda traz nome do autor e título do livro, além de outros dados, diagramados no formato de laranja, incorporando elementos de cartaz, mas as narrativas se desprendem do vínculo imediato com formas técnicas de discursos, e adquirem tom mais ameno, em que as cenas domésticas ganham espaço com instantâneos pautados por reflexão, insegurança e dúvidas pessoais. O fenômeno social determina, como em *BBBF*, a postura dos personagens, mas as relações familiares têm presença mais expressiva. Acentua-se o aspecto jocoso, que começa no título de cada conto, formado invariavelmente pelo nome de personalidade histórica e uma de suas qualidades: “O revoltado Robespierre”, por exemplo. O subtítulo, por sua vez, quebra a cerimônia – “Senhor Natanael Robespierre dos Anjos” – e joga a expectativa inicial para o cotidiano e comum. Assim, com todos: “O patriota Washington – Doutor Washington Coelho Penteadado”, “O mártir Jesus – Senhor Crispiniano B. de Jesus”.

O jogo de contrastes, como esse, segue nas tramas e, especialmente, na construção dos personagens-tipo. O mal-humorado Robespierre, por exemplo, no afã de apontar falhas de tudo, oscila entre o orgulho de ser funcionário do Estado e a crítica que faz ao serviço público. O patrioteiro Washington, com sobrenome quatrocentão, supõe superioridade brasileira até numa árvore, mas faz uso do carro público para passeio com a família no feriado. Dessa forma, desenrola-se o núcleo dos enredos, como em “O lírico Lamartine”, desembargador e poeta frustrado que tem poema rejeitado pela revista *O*

Colibri e engorda, acompanhado pela mulher, à medida em que cresce na carreira; e “O inteligente Cícero”, menino em quem se vislumbra, de modo esquemático, o crescimento da ganância e da arrogância a partir da educação desorientada.

Os detalhes periféricos em *LC* são o fio da meada da contextualização histórica, que ocorre também de forma irônica: são as serpentinas nos fios da Light de “O mártir Jesus”; a característica foto da família caipira no Jardim da Luz, em “O ingênuo Dagoberto”; os anúncios que Robespierre lê nos bondes, enquanto circula pelo centro da cidade; ou a observação de Washington sobre o progresso: “– Reparem só na quantidade de automóveis. Dez desde São Miguel. E nenhum carro de boi!” (23). Em relação a *BBBF*, os conflitos pessoais são elaborados mais extensivamente. É o caso de “A insigne Cornélia”, que – ao mesmo tempo em que sofre com o drama da filha na cadeira de rodas – vive dúvida entre pressionar o filho para não passar as noites na baderna ou defendê-lo da pressão do pai e também entre compartilhar ou não segredos da irmã adúltera. “O aventureiro Ulisses”, por sua vez, enfrenta o desconforto de, enquanto se supunha anônimo na metrópole, ver a história pessoal se tornar pública ao ler no jornal o anúncio de sua fuga de uma fazenda de Sorocaba.

Com *LC*, Alcântara inicia uma fase de transição em que a experimentação é mais sutil, resultando em narrativa mais linear. O processo de maturação artística segue no trabalho inacabado romance *Mana Maria*, em que Alcântara, segundo Bosi, “deu forma convincente a um drama familiar fechado no pequeno mundo da burguesia paulistana” (1974 422). Essa opinião, que se consolidou na crítica, indica que *MM* marcaria mais um passo no fluxo do Modernismo brasileiro, pois, como afirma Martins, teria sido “o

romance urbano e paulista, pequeno-burguês e moderno que estava implícito nos programas do Modernismo” (1965 256). José Lins do Rego foi dos primeiros a manifestar tal crença, ao dizer que Alcântara poderia ter sido “o grande romancista de São Paulo” (1936 80), porque ele tinha a “capacidade” de “se encontrar em intimidade com a vida e não banalizar a vida” (81).

MM é ambientado no período imediatamente posterior à derrota paulista na luta contra Vargas, em 1932. Há onze capítulos completos e o 12º inacabado. A construção do caráter psicológico da jovem “mana” Maria, que assume com mãos de ferro o comando da família tradicional após a morte da matriarca, é o ponto forte. Não chora sequer pela agonia da mãe, age com invariável rigor na educação de Ana Teresa, a irmã de dez anos, decide sozinha a divisão da herança, veta ao pai a compra de um Ford. Sua inflexibilidade é inabalável quando tenta se manter nos valores que estão sendo rompidos na nova ordem socioeconômica brasileira.

Com linguagem seca e precisa, narrativa marcada por pormenores com relevância na construção do sentido, o que lembra suavemente a captação de imagens por uma câmera cinematográfica, porém sempre com “sorriso-esconde-lágrima”, como disse Jorge Amado (1936 292), o romance evidencia o choque cultural e social entre o novo e o velho, quando Samuel, médico bem formado, interessa-se por “mana” Maria, que se nega enfaticamente a se casar com ele. A família, ainda que tenha mantido seu padrão material, pertence a um círculo decadente: Tia Carlota e o marido estão falidos, por exemplo. Samuel, sergipano, faz parte da nova gente que ascende socialmente no Brasil. Formado no exterior, surpreende a todos com técnicas e conceitos científicos inovadores.

É inclusive leitor de Freud.

Outro ponto de forte tensão entre “mana” Maria e Samuel está na expressão do desejo. Jovens maduros, entre os 25 e os 30 anos, não se acertam quanto ao casamento. Apesar de sua tranquilidade, o médico não consegue esconder o interesse por “mana” Maria. Ela, por sua vez, serena nas aparências, convicta de que o casamento não lhe cairia bem, entra em efervescência emocional e começa a refletir sobre seu comportamento afetivo. “Mana” Maria, consciente de ser feia, continua a amargar o desprezo recebido dos homens desde a puberdade, num forte conflito de intimidade. Apesar da ausência de clímax e *gran-finale*, trama intrincada, personagens definidos, cenários palpáveis e sensações narrativas demarcam a dimensão da obra, interrompida de supetão quando mais prendia a atenção de seu leitor. Como certa vez desabafou Mário de Andrade, “maldita morte que nos levou António de Alcântara Machado” (1993 28).

¹ “Falação” é a versão mais curta de “Manifesto da poesia Pau-Brasil”, este publicado antes, no *Correio da Manhã*, a 18 de março de 1924.

² Conforme tipificações de gêneros do discurso de Bakhtin (2003 262-266).

³ Esse procedimento foi apontado em Drummond em *Alguma Poesia*, de 1930, por Merquior (1975), que interpreta “Poema de sete faces” pela descontinuidade e justaposição, características que chama de cubofuturistas, ideia e termo aqui tomados de empréstimo.

Conclusão

O objetivo do presente trabalho é localizar a produção de António de Alcântara Machado feita para a imprensa, relacionando-a a trajetória da crônica brasileira, gênero que praticou em toda a sua vida profissional, de 1923 a 1935. Inicialmente, é feito um exame da relevância histórica do gênero desde sua origem ainda no Romantismo, de sua relação diacrônica e estética com o país, bem como de suas similaridades com a crônica de nações hispano-americanas que tinham preocupações intelectuais semelhantes, em geral relacionadas à identidade nacional, ao que representava a modernidade em sua sociedade e à posição periférica no sistema econômico liberal ocupada pela região.

A partir da produção de vários cronistas, a partir de meados do século XIX, principalmente Alencar, Machado de Assis, Bilac, João do Rio e Lima Barreto, além de Alcântara Machado, a crônica é entendida como um elemento fundamental de mediação cultural, bem como o fórum de marcantes debates nacionais, tendo se tornado por isso um extenso arquivo da ação intelectual na tentativa de compreender a participação do Brasil na modernidade. Por isso, a crônica está vinculada às transformações por que passa o país a partir da metade do século XIX, pois nela se discutem exatamente os temas relacionados a esse processo, que incluem a adesão do Brasil ao sistema de livre mercado internacional, escravidão e imigração, industrialização, o início do jornal diário, a vida cultural, a incipiente literatura, a reduzida classe letrada e o analfabetismo, bem como o surgimento da metrópole, inclusive como a representação maior desses novos tempos.

Pela sua natureza híbrida, a crônica promove uma leitura de seu tempo e

interpreta suas questões por meios que incluem uma variada gama de relações discursivas, que não envolvem apenas o jornal e a literatura, mas também a fotografia, a pintura, a caricatura, o drama e o cinema. Ao mesmo tempo, trata de uma infindável lista de objetos e fatos que passavam a ditar o ritmo de vida das pessoas e a dominar o cotidiano das pessoas do Rio de Janeiro do século XIX e da São Paulo do início do XX. Através desses recursos de expressão, busca decifrar um impasse característico da modernidade, que é a relação entre o indivíduo e a multidão, bem como a tensão que surge da contraditória interação entre o espaço público e o privado.

No dois primeiros capítulos, estuda-se a crônica desde sua formação nos anos 1850 no Brasil, a partir da produção dos cronistas cariocas, citados acima, com o objetivo de se entender como o gênero se torna um grande elemento de mediação cultural, pelo qual a classe intelectual busca decifrar e interpretar uma sociedade em transformação constante e em descompasso intelectual e material em relação a países europeus, vistos como o ideal a ser alcançado. A presença social da crônica desse período tem mais força nas questões relacionadas ao ajuste do país para sua entrada no sistema liberal, a renovação urbana e a situação cultural e educacional da sociedade, temas que possuem conexões com todos os segmentos sociais e que, aliás, continuarão em pauta ainda na terceira década do século XX.

A produção inicial de Alcântara para jornal, em especial de 1923 a 1925, material apenas parcialmente reunido em livro, é estudada no capítulo 3. Dessa fase de seu trabalho, são examinados inúmeros breves artigos publicados na imprensa, nos quais já se identifica a temática que envolve o autor em sua abordagem da metrópole paulista, como

a vida cultural, a dinâmica social, as ações governamentais, o atraso intelectual, o descompasso em relação a outros centros urbanos; bem como a construção de um estilo inspirado em novas formas de discursos associados ao uso da técnica, como o jornalístico e o telegráfico, decisivos para a criação de uma literatura que o autor julga moderna e busca pôr em prática em sua ficção futura.

A crônica mais madura de Alcântara, que trata de temas relacionados ao caráter nacional brasileiro, bem como ao surgimento da metrópole, sua gente e cultura, é examinada no capítulo 4, com a discussão de sua visão sobre atraso nacional, tanto econômico como espiritual. Nesse debate, observa-se que se fortalece a figura do intelectual militante, que, ao condenar, também busca apresentar alternativas a entraves de ordem política, moral e social, entre os quais se destaca a inexistência de uma classe letrada consistente. Transparece nesse caso, seu discurso de classe no julgamento de questões como a renovação da cidade (em que repele a figura do pobre), o plano oficial de branqueamento racial (com simpatia ao imigrante europeu), a produção intelectual (que julga estagnada), bem como a presença do país no cenário internacional, de cuja interpretação surge um projeto de sociedade ideal, apta ao jogo de relações entre as nações avançadas.

Ao mesmo tempo, Alcântara Machado trabalha em suas crônicas no sentido de construir um projeto literário alinhado às novidades de seu tempo e em sintonia com os mais recentes valores estéticos difundidos pelos movimentos de vanguarda europeus. Esse tópico é o tema do capítulo 5, no qual se busca traçar os caminhos que o autor trilhou para entender o que seria uma narrativa de ficção condizente com o seu tempo,

para cujo fim prega, agora de modo bastante consciente e consistente, a incorporação de formas mecanizadas de discurso no texto literário (cinema, fotografia, reportagem, caricatura) e de fatos triviais e cotidianos na trama, bem como a elaboração de personagens a partir de suas propriedades observadas em outras artes, como o teatro.

No conjunto das crônicas de Alcântara, há o calor de sua época, seja pelos temas, seja pelo seu excitado envolvimento com eles, do qual transpira uma postura militante. O autor não apenas defendeu a atualização do país em relação às artes europeias, como se colocou como um arauto entusiasta do momento que, como Marinetti, considerava ser o promontório dos tempos. Pelo seu entendimento do atraso mental brasileiro, propôs-se a interpretar os novos códigos das relações sociais impostos pelas velozes transformações por que passava o país, representadas com mais força na renovação da cidade de São Paulo. E nesse contexto, procurou, à moda vanguardista, plasmar uma proposta estética que incluísse todos os fragmentos dessa nova composição da vida humana.

Esse exercício teórico abriu caminho para o autor buscar a produção de uma ficção, contos em sua maioria, com características únicas no Modernismo brasileiro. Em suas narrativas, a relação do texto literário com formas discursivas e estilísticas da época, de que se falou acima, imprime um ritmo palpitante à semelhança do que o autor parece reconhecer na própria dinâmica social contemporânea, regida pela lógica da linha de montagem. A materialização desse projeto, tópico do capítulo 6, resultou, principalmente em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, em uma ficção com fortes ligações com a própria crônica, pela presença dos elementos que demarcavam as condições da modernidade no país dos anos 1920, bem como de questões que movimentavam o meio intelectual, já

mencionadas, como a imigração, a miscigenação, a industrialização, a posição do país em relação aos centros avançados e a participação dele na ordem liberal – porém, agora elaborados literariamente.

Esse paralelo entre a crônica e a ficção de Alcântara, que aqui se buscou fazer, mostra um autor convicto de que a militância intelectual seria decisiva para a realização de sua obra. Assim, como cronista, participou da discussão da pauta de sua geração, voltada para a concepção de uma literatura orientada por novos valores, que incluísse não apenas temas úteis à compreensão de sua época e seu país, como atraso econômico, composição étnica (com vivas ao projeto de branqueamento), aculturação de imigrantes, manifestações culturais populares, analfabetismo, industrialização, surgimento da metrópole e descompasso em relação a outras nações; como também os que se relacionassem ao viés estético.

Como contista, revela-se o exercício para a realização prática de tal discussão. Em suas narrativas, observam-se aspectos recorrentes, elaborados nessa prática jornalística, como enredo banal, padronização textual, incorporação de discursos apoiados na tecnologia, antropofagia, composição descarnada e referencial, fragmentação, descontinuidade, parataxe, bricolagem, edição e montagem, além da renovação de instrumentos literários tradicionais como quixotismo. Com isso, um acentuado traço experimental percorre sua obra, que, por isso mesmo proporciona tanto reflexão sobre o período, caracterizado pela instabilidade das coisas e dos valores, bem como se oferece ao leitor como genuíno fragmento dessa mesma época, que mantém em seu corpo a

surpresa e a angústia geradas pela ininterrupta transformação do universo material e espiritual.

Referências bibliográficas

Aguiar e Silva, Vítor M. de. *Teoria da Literatura*. 6th ed. Coimbra: Almedina, 1984.
Print.

Alencar, José de. *Ao Correr da Pena*. Ed. João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes,
2004. Print.

Alfredo, João V. “Vida recortada do jornal”. Foreword. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. By
Antônio de Alcântara Machado. São Paulo: Papagaio, 2012. Print.

Amado, Jorge. “Mana Maria”. *Boletim de Ariel*. Aug. 1936. Print.

Americano, Jorge. *São Paulo nesse Tempo (1915-1935)*. São Paulo: Melhoramentos,
1962. Print.

Amora, Antônio Soares. *Teoria da Literatura*. 9th ed. São Paulo: Clássico-Científica,
1971. Print.

Andrade, Carlos Drummond de. “Alcântara”. *Correio do Povo* (Porto Alegre) 18 Jun.
1955. Print.

____. *Fala, Amendoeira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. Print.

Andrade, Mário de. “Pathé-Baby”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 24 Feb. 1926. Print.

____. “Alcântara Machado”. *A Manhã* (Rio de Janeiro) 19 Jun. 1927. Print.

____. “O Movimento Modernista”. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5th ed. São Paulo:
Martins, 1974. Print.

____. *Poesias Completas*. 6th ed. São Paulo: Martins, 1980. Print.

- ____. “Diálogos”. *Vida Literária*. São Paulo: Edusp, 1993. Print.
- ____. *O Empalhador de Passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. Print.
- ____. “O túmulo na neblina”. *Em Memória de António de Alcântara Machado*. São Paulo: Elvino Pocai, 1936. Print.
- Andrade, Oswald de. “Manifesto da poesia Pau-Brasil”. *Correio da Manhã* (São Paulo) 18 Mar. 1924. Print.
- ____. “Carta-oceano”. Preface. *Pathé-Baby*. By António de Alcântara Machado. São Paulo: Editorial Hélios, 1926. Print.
- ____. *Poesias Reunidas – Obras Completas – Vol. 7*. 3rd ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. Print.
- ____. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992. Print.
- ____. “O Modernismo”. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992. Print.
- ____. *Poesia Pau-Brasil*. 8th ed. São Paulo: Globo, 2002. Print.
- Assis, Machado de. *Bons Dias!* Ed. John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1990. Print.
- ____. *A Semana*. Ed. John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996. Print.
- ____. *Notas Semanais*. Ed. John Gledson and Lúcia Granja. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. Print.
- ____. *Obra Completa*. 2008. Ministério da Educação (Brasil). <<http://machado.mec.gov.br/>> Web. 16 Jan. 2012.
- Ataíde, Vicente de. “A Ficção de Alcântara Machado.” *A Narrativa de Ficção*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974. Print.

Bakhtin, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 4th ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
Print.

Barbosa, Francisco de Assis. “Nota Sobre António de Alcântara Machado.” Introduction.
Novelas Paulistanas. By António de Alcântara Machado. Rio de Janeiro: José
Olympio, 1961. Print.

____, ed. *Intelectuais na Encruzilhada*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras,
2001. Print.

Barreto, Afonso Henriques de Lima. *Feiras e Mafuás*. Rio de Janeiro: Mérito, 1953.
Print.

____. *Marginália*. São Paulo: Brasiliense, 1961. Print.

____. *Vida Urbana*. São Paulo: Brasiliense, 1961. Print.

____. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Brasiliense, 1968. Print.

Baudelaire, Charles. “The painter of modern life.” *Baudelaire as a Literary Critic*. Intro.
and transl. by Lois Boe Hyslop and Francis E. Hyslop, Jr. University Park, Penn:
The Pennsylvania State UP, 1964. Print.

Belluzzo, Ana Maria de Moraes. *Voltolino e as Raízes do Modernismo*. São Paulo: Marco
Zero, 1992. Print.

Bejamin, Walter. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. *Obras
Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Print.

____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. *Obras Escolhidas*. São
Paulo: Brasiliense, 1985. Print.

____. “Pequena história da fotografia”. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- Print.
- Berman, Art. *Preface to Modernism*. Urbana: U of Illinois P, 1994. Print.
- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air*. New York: Penguin, 1988. Print.
- Bilac, Olavo. *Bilac, o Jornalista: Crônicas*. 2 vols. São Paulo: Edusp, 2002. Print.
- Boaventura, Maria Eugenia. *22 por 22 – A Semana de Arte Moderna Vista pelos seus Contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000. Print.
- Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2nd ed. São Paulo, Cultrix, 1974. Print.
- ____. “A revelação de um cronista”. Foreword. *Bilac, o Jornalista: Ensaaios*. By Antonio Dimas. São Paulo: Edusp, 2002. Print.
- ____. “Moderno e Modernista na Literatura Brasileira”. *Céu, Inferno*. 2nd ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003. Print.
- Bradbury, Malcom, and McFarlane, James, ed. *Modernism 1890-1930*. London: Penguin, 1976. Print.
- Brayner, Sonia. *A Metáfora do Corpo no Romance Naturalista*. Rio de Janeiro: Livraria Sao José, 1973. Print.
- Brito, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Print.
- ____. “O Alegre Combate de Klaxon”. Introdução. *Klaxon*. Facsimile. São Paulo: Martins, 1976. Print.
- Broca, Brito. *Americanos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998. Print.
- ____. “Nosso Céu Tem Mais Estrelas”. *A Gazeta* (São Paulo) 11 Feb. 1958. Print.

- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke UP, 1987. Print.
- Campos, Haroldo de. “Uma Poética da Radicalidade”. Foreword. *Poesias Reunidas – Obras Completas, vol. 7*. By Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. Print.
- _____. “Miramar na Mira”. Foreword. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. By Oswald de Andrade. 13th ed. São Paulo: Globo, 2001. Print.
- _____. “Serafim: um Grande Não-Livro”. Foreword. *Serafim Ponte Grande*. By Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2001. Print.
- Candido, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 3rd ed. São Paulo: Nacional, 1973. Print.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira*. 2 vols. 6th ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. Print.
- _____. “A Personagem do Romance”. *A Personagem de Ficção*. By Antonio Candido (et. al). São Paulo: Perspectiva, 1987. Print.
- _____. *A Educação pela Noite*. São Paulo: Ática, 1987. Print.
- _____. “A vida ao rés-do-chão”. *Crônica – O Gênero, sua Fixação e suas Transformações no Brasil*. By Antonio Candido (et. al). Campinas: Editora da Unicamp, 1992. Print.
- _____. “Cinematógrafo”. *Recortes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996. Print.
- Candido, Antonio and Castelo, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira – História e Antologia (II. Modernismo)*. 10th ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. Print.

- Candido, Antonio, et al. *A Crônica, o Gênero, sua Fixação e suas Transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp/Fundação Casa Rui Barbosa, 1992. Print.
- _____. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987. Print.
- Capela, Carlos Eduardo Schmidt. *Brás, Bexiga e Barra Funda – Uma Topografia Ítalo-Paulistana*. Diss. Universidade de Campinas, 1989. Print.
- Carelli, Mario. *Carcamanos e Comendadores*. São Paulo: Ática, 1985. Print.
- Carone, Edgard. *A Evolução Industrial de São Paulo (1889-1930)*. São Paulo: Senac, 2001. Print.
- Carone, Modesto. *Metáfora e Montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974. Print.
- Chalhoub, Sidney. “A arte de alinhar histórias”. *História das coisas miúdas*. By Sidney Chalhoub, Margarida de Souza Neves and Leonardo Affonso de Miranda Pereira. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. Print.
- Chauí, Marilena. *Convite à Filosofia*. 12nd ed. São Paulo: Ática, 2002. Print.
- A Cidade da Light: 1899-1930*. São Paulo: Eletropaulo, 1990. Print.
- Costa, Antonio. *Compreender o Cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987. Print.
- Costa, L. C. Amad, and L. I. Almeida Mello. *História do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1999. Print.
- Costa, Emília Viotti da. “Introdução ao Estudo da Emancipação Política do Brasil”. *Brasil em Perspectiva*. Ed. Guilherme Mota. São Paulo: Difel, 1985. Print.
- Coutinho, Afrânio. “Introdução”. *Obras VI – Crônicas I*. By Raul Pompeia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. Print.
- Culler, Jonathan. *Teoria Literária – Uma Introdução*. São Paulo: Beca, 1999. Print.

- De Man, Paul. "Literary History and Literary Modernity." *Blindness and Insight*. New York: Oxford University Press, 1971. Print.
- Dimas, Antonio. *Bilac, o Jornalista: Ensaio*. São Paulo: Edusp, 2002. Print.
- _____. "Abertura". Introduction. *Bilac, o Jornalista: Crônicas*. By Olavo Bilac. Vol 2. São Paulo: Edusp, 2002. Print.
- Domingues, Chirley. "Um certo João, cronista do Rio". *A cidade Escrita*. Ed. Chirley Domingues e Marcelo Alves. Itajaí: Univali, 2005. Print.
- Eco, Umberto. "A Poética e Nós". *Sobre a Literatura - Ensaio*. 2nd ed. Rio de Janeiro: Record, 2003. Print.
- Eikhenbaum, B. "Sobre a Teoria da Prosa". *Teoria Literária – Formalistas Russos*. By Eikhenbaum, B. (et. al.). Porto Alegre, Globo, 1973. Print.
- Eikhenbaum, B. et. al. *Teoria Literária – Formalistas Russos*. Porto Alegre, Globo, 1973. Print.
- Eisenstein, Sergei. *Da Revolução à Arte*. Lisboa: Presença, 1974. Print.
- Em Memória de Antônio de Alcântara Machado*. São Paulo: Elvino Pocai, 1936. Print.
- Faria, João Roberto. "Alencar: a semana em revista". *A Crônica, o Gênero, sua Fixação e suas Transformações no Brasil*. By Antonio Candido Candido et. al. Campinas: Editora da Unicamp/Fundação Casa Rui Barbosa, 1992. Print.
- _____. "Introdução". *Ao Correr da Pena*. By José de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Print.
- Fausto, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001. Print.
- Felski, Rita. *Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard UP, 1995. Print.

- Ferraro, Alceu Ravello. “Analfabetismo e níveis de letramento no Brasil: o que dizem os Censos?”. *Educação e Sociedade*. Dec. 2002. Scielo Brazil. <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-73302002008100003&script=sci_arttext> Web. 4 Jan. 2012.
- Fonseca, Maria Augusta. *Oswald de Andrade, 1890 – Biografia*. São Paulo: Art, 1990. Print.
- França, Jean M. C. *Literatura e Sociedade no Rio de Janeiro Oitocentista*. Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1999. Print.
- Franco, Jean. *Critical Passions: Selected Essays*. Durham: Duke UP, 1999. Print.
- Freyre, Gilberto. *Tempo de Aprendiz*. São Paulo: Ibrasa/INL, 1979. Print.
- _____. *Casa Grande & Senzala*. 20th ed. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1980. Print.
- Fried, Michael. *Manet's Modernism or the Face of Painting in 1860's*. Chicago: U of Chicago P, 1996. Print.
- Galvão, Walnice Nogueira. *Saco de Gatos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. Print.
- Gerodetti, João E., and Cornejo, Carlos. *Lembranças de São Paulo – A Capital Paulista nos Cartões-Postais e Álbuns de Lembranças*. São Paulo: Solaris, 2002. Print.
- Gledson, John. “Introdução”. *A Semana*. By Machado de Assis. Ed. John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996. Print.
- _____. “Introdução”. *Bons Dias!* By Machado de Assis. Ed. John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1990. Print.
- Gledson, John and Granja, Lúcia. “Introdução”. *Notas Semanais*. By Machado de Assis. Ed. John Gledson and Lúcia Granja. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. Print.

- Gomes, Renato Cordeiro. *João do Rio: Velas do Vício, Ruas da Graça*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. Print.
- González, Aníbal. *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 1993. Print.
- Guastini, Mário. “Antônio de Alcântara Machado”. *Em Memória de Antônio de Alcântara Machado*. São Paulo: Elvino Pocai, 1936. Print.
- Jakobson, Roman. “Do Realismo Artístico”. *Teoria Literária – Formalistas Russos*. By Eikhenbaum, B. et. al. Porto Alegre, Globo, 1973. Print.
- Kaiser, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1976. Print.
- Klaxon*. Facsimile. São Paulo: Martins, 1976. Print.
- Kossoy, Boris. *São Paulo 1900*. São Paulo: Fundação Emílio Odebrecht, 1988. Print.
- Kothe, Flávio René. “Mímese”. *Literatura e Sistemas Intersemióticos*. São Paulo: Cortez, 1981. Print.
- Kuhn, Thomas. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Perspectiva, 2001. Print.
- Jaguaribe, Beatriz. *Fins de Século*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. Print.
- Lara, Cecília de. “Da realidade contada à transposição no texto literário – *Pathé-Baby*: correspondência e crônicas de viagem”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Vol. 26. São Paulo: IEB, 1986. Print.
- _____. “Antônio de Alcântara Machado – Experimentação Modernista em Prosa”. Diss. Universidade de São Paulo, 1981. Print.

- ____. “Antônio de Alcântara Machado – Uma Faceta do Cronista: a Crônica de Espetáculos”. *Crônica, o Gênero, sua Fixação e suas Transformações no Brasil*. By Antonio Candido et. al. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. Print.
- ____. “Da Realidade Contada à Transposição no Texto Literário – *Pathé-Baby*: Correspondência e Crônicas de Viagem”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, # 26. São Paulo: IEB-USP, 1986. Print.
- Leclerc, Max. *Cartas do Brasil*. Transl. by Sérgio Milliet. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942. Print.
- Lesser, Jeffrey. *Immigrants, Minorities, and Struggle for Ethnicity in Brazil*. Durham: Duke UP, 1999. Print.
- Lima, Alceu Amoroso. “Antônio de Alcântara Machado – o prosador modernista”. *Intelectuais na Encruzilhada*. Ed. Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001. Print.
- Lima, Luiz Costa. *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. Print.
- Machado, Antônio de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. São Paulo: Hélios, 1927. Print.
- ____. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Ed. João V. Alfredo. São Paulo: Papagaio, 2012. Print.
- ____. *Cavaquinho e Saxofone (Solos)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940. Print.
- ____. *Laranja da China*. São Paulo: Empreza Graphica, 1928. Print.
- ____. *Novelas Paulistanas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1994. Print.
- ____. *Novelas Paulistanas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961. Print.
- ____. *Pathé-Baby*. São Paulo: Hélios, 1926. Print.

- ____. *Pathé-Baby e Prosa Turística: o Viajante Europeu e Platino. Obras (v. 2)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. Print.
- ____. *Pressão Afetiva e Aquecimento Intelectual – Cartas de António de Alcântara Machado a Prudente de Moraes, Neto (1925 a 1932)*. Ed. Cecília de Lara. São Paulo: Educ, 1997. Print.
- ____. *Prosa Preparatória e Cavaquinho e Saxofone. Obras (v. 1)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. Print.
- ____. “A arte do comediante”. *Diário de São Paulo* (São Paulo) 19 May 1929. Print.
- ____. “A dança de S. Gonçalo”. *Terra Roxa e Outras Terras* (São Paulo) 20 Jan. 1926. Print.
- ____. “A injustiça da Lei...”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 10 Oct. 1924. Print.
- ____. “A juruti”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 1 Feb. 1923. Print.
- ____. “A vida é um sonho”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 2 Mar. 1923. Print.
- ____. “A vitória da legalidade”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 17 Aug. 1924. Print.
- ____. “Alegria gramatical”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 13 Feb. 1925. Print.
- ____. “Alma forte”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 15 Jan. 1925. Print.
- ____. “Anchieta na Capitania de São Vicente”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. # 105, vol. 159. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1929. Print.
- ____. “Aristides Silva ou o quarto poder”. *Diário de São Paulo* (São Paulo) 7 Apr. 1929. Print.
- ____. “Assim é que é”. *Terra Roxa e Outras Terras* (São Paulo) 17 Sep. 1926. Print.

- ____. “Baterias indesejáveis”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 14 Aug. 1924. Print.
- ____. “Calíope tropical”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 11 Sep. 1926. Print.
- ____. “Cartas de amor”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 15 Mar. 1926. Print.
- ____. “Casamento americano”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 15 Feb. 1923. Print.
- ____. “Cirilo”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 21 Sep. 1924. Print.
- ____. “Comidas, meu santo...”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 19 Dec. 1925. Print.
- ____. “Criaturas”. *Diário de São Paulo* (São Paulo) 24 Feb. 1929. Print.
- ____. “Dick, para a estreia da Cia Ferreira, no Royal”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 15 Mar. 1924. Print.
- ____. “El sendero en las tinieblas”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 14 Mar. 1926. Print.
- ____. “Eldorado”. *O Jornal* (Rio de Janeiro) 22 June 1930. Print.
- ____. “Está na hora”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 19 Feb. 1927. Print.
- ____. “Estreia da Cia. de Bailados”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 9 May 1924. Print.
- ____. “Filiação impossível”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 22 Apr. 1927. Print.
- ____. “Francesca Nozières”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 4 Feb. 1926. Print.
- ____. “Geração revoltada”. *Diário de São Paulo* (São Paulo) 3 Mar. 1929. Print.
- ____. “Guaranis viajados”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 18 Sep. 1926. Print.
- ____. “*Ideal Proibido*, de Antonio Carlos da Fonseca”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 13 May 1925. Print.
- ____. “*Il trovatore*, de Verdi”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 27 Oct. 1923. Print.
- ____. “Indesejáveis”. *Terra Roxa e Outras Terras* (São Paulo) 20 Jan. 1926. Print.
- ____. “Juó Bananére”. *Diário de São Paulo* (São Paulo) 31 Aug. 1933. Print.

- ____. “*La danza delle libellule*”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 29 Nov. 1924. Print.
- ____. “*La Scugnizza*”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 3 Apr. 1923. Print.
- ____. “Lira paulistana”. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, volume XVII. São Paulo: Biblioteca Mário de Andrade, 1935. Print.
- ____. “Meninos prodígios”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 18 Dec. 1926. Print.
- ____. “Mistério de fim de ano”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 8 Jan. 1926. Print.
- ____. “Municipal”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 24 Oct. 1923. Print.
- ____. “Não quero morrer na Europa”. *Em Memória de Ant3nio de Alc3ntara Machado*. São Paulo: Pocaí, 1936. Print.
- ____. “Nosso primeiro dramaturgo”. *Terra Roxa e Outras Terras* (São Paulo) 27 Apr. 1926. Print.
- ____. “Notas sobre a visita do Bologna F.C.”. *O Jornal* (Rio de Janeiro) 3 Aug. 1929. Print.
- ____. “Noturno de São Paulo”. *Di3rio de São Paulo* (São Paulo) 9 June 1929. Print.
- ____. “O amigo da paz”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 15 Feb. 1923. Print.
- ____. “O Centro da cidade de São Paulo”, *Di3rio da Noite* (São Paulo) 26 June 1926. Print.
- ____. “O micr3bio do amor”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 10 Sep. 1924. Print.
- ____. “O pr3ncipe dos gatunos”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 22 Jan. 1926. Print.
- ____. “O que eu disse a um comedi3grafo nacional”. *Nov3ssima*, Dec. 1924. Print.
- ____. “O recital de Berta Singerman”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 13 Mar. 1925. Print.

- ____. “O russo de literatura, Lenine e a serra mecânica”. *Diário de São Paulo* (São Paulo) 29 Mar. 1929. Print.
- ____. “O teatro estrangeiro no Brasil”. *Diário de São Paulo* (São Paulo) 25 Aug. 1929. Print.
- ____. “O trouxa”. *Diário de São Paulo* (São Paulo) 2 Mar. 1930. Print.
- ____. “Onde o homem o é”. *Diário de São Paulo* (São Paulo) 21 Feb. 1935. Print.
- ____. “Ontem no Municipal”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 29 Apr. 1924. Print.
- ____. “Piparote”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 19 Dec. 1924. Print.
- ____. “Praga”. *Diário de São Paulo* (São Paulo) 3 Aug. 1930. Print.
- ____. “Prosa e verso”. *Diário de São Paulo* (São Paulo) 17 Mar. 1929. Print.
- ____. “Rapsodos do Tietê”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 11 Dec. 1927. Print.
- ____. “Relações exteriores”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 16 Oct. 1926. Print.
- ____. “Rir, chorar ou dar?” *Terra Roxa e Outras Terras* (São Paulo) 27 Apr. 1926. Print.
- ____. “Ruas de São Paulo antigo”. *Diário de São Paulo* (São Paulo) 6 July 1933. Print.
- ____. “Sherwood Anderson”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 30 Oct. 1926. Print.
- ____. “Sobre a realidade brasileira”. *Diário de São Paulo* (São Paulo) 28 July 1929. Print.
- ____. “Solo calçado”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 19 Mar. 1927. Print.
- ____. “Solo genioso sobre um solo genial”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 5 Feb. 1927. Print.
- ____. “Subsídios para a história da independência”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 23 Oct. 1926. Print.
- ____. “Tarsila do Amaral”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 3 July 1926. Print.

- ____. “Terra essencialmente agrícola”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 9 Oct. 1926. Print.
- ____. “Uma qualidade moderna”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 20 Nov. 1926. Print.
- ____. “Variações sobre um centenário”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 12 Feb. 1927. Print.
- ____. “Voltolino”. *Jornal do Comércio* (São Paulo) 4 Sep. 1926. Print.
- Machado, Luís Toledo. *Antônio de Alcântara Machado e o Modernismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. Print.
- Marinetti, Filippo T. “O Futurismo”. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. By Gilberto Mendonça Teles. 16th ed. Petrópolis: Vozes, 1997. Print.
- Martins, Wilson. *A Literatura Brasileira*. Vol. 6. São Paulo: Cultrix, 1965. Print.
- ____. *História da Inteligência do Brasil*. Vol. 6. 2nd ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. Print.
- Memória Urbana – A Grande São Paulo até 1940*. São Paulo: Arquivo do Estado, 2001. Print.
- Merquior, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. Print.
- ____. *De Anchieta a Euclides – Breve História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. Print.
- Meyer, Marlyse. “Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica”. *A Crônica, o Gênero, sua Fixação e suas Transformações no Brasil*. By Candido, Antonio et. al. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. Print.
- ____. *Folhetim. Uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Print.

- Miles, Malcom, Tim Hall, and Iain Borden, ed. *The City Cultures Reader*. 2nd ed. London: Routledge, 2004. Print.
- Monsiváis, Carlos. *A Ustedes les Conta: Antología de la Crónica en México*. México: Ediciones Era, 1980. Print.
- Moura, Paulo Cursino de. *São Paulo de Outrora*. 3rd ed. São Paulo: Martins, 1954. Print.
- Mota, Carlos Guilherme, ed. *Brasil em Perspectiva*. 15th ed. São Paulo: Difel, 1985. Print.
- Nabuco, Joaquim. *Minha Formação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. Print.
- Nosso Século*. 10 vols. São Paulo: Abril, 1985. Print.
- Oliveira, Valdevino Soares de. “A Linguagem de Ant3nio de Alc3ntara Machado – Uma Vertente Modernista”. Diss. Universidade de São Paulo, 1980. Print.
- Ortiz, Renato. *Rom3nticos e Folcloristas: Cultura Popular*. São Paulo: Loyola. Print.
- Paes, Jos3 Paulo. “Cinco Livros do Modernismo Brasileiro”. *Revista Estudos Avançados*. Vol. 2, # 3. São Paulo: USP, 1988. Print.
- Perrone-Moys3s, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Print.
- Pessoa, Fernando. *Obra Po3tica*. 9nd ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. Print.
- Pinheiro, Paulo S3rgio, ed. *O Brasil Republicano – Sociedade e Institui33es (1889-1930)*. *Hist3ria Geral da Civiliza333o Brasileira Vol. 9*. Rio de Janeiro, Bertrand, 1997. Print.
- Pinto, Virg3lio Noya. “Balanço das Transforma333es Econ3micas no S3culo XIX”. *Brasil em Perspectiva*. Ed. Carlos Guilherme Mota. São Paulo: Difel, 1985. Print.
- Prado, Decio de Almeida. “O teatro”. *O Modernismo*. Ed. Affonso 3vila. São Paulo: Perspectiva, 1975. Print.

- ____. “O Teatro e o Modernismo”. *Peças, Pessoas, Personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Print.
- Prado, Paulo. “Poesia Pau-Brasil”. Preface. *Poesia Pau-Brasil*. By Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2002. Print.
- Rama, Ángel. *La Ciudad Letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984. Print.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la Modernidad en América Latina: Literatura y Política en el Siglo XIX*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2003. Print.
- Rego, José Lins do. “O escritor Antônio de Alcântara Machado”. *Em Memória de Antônio de Alcântara Machado*. São Paulo: Pocaí, 1936. Print.
- Resende, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em Fragmentos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993. Print.
- Revista de Antropofagia*. Facsimile. São Paulo: Abril Cultural, 1975. Print.
- Revista Nova*. vol. 1. São Paulo: 1931. Print.
- Rio, João do. *A Alma Encantadora das Ruas*. Rio de Janeiro: Simões, 1951. Print.
- ____. *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Educação e Cultura, 1978. Print.
- ____. *O Movimento Literário*. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Livro, 1994. Print.
- ____. *Vida Vertiginosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Print.
- Rodó, José Enrique. *Ariel / Motivos de Proteo*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1976. Print.
- Rodrigues, João Carlos. “Introdução”. *Vida Vertiginosa*. By João do Rio. São Paulo:

- Martins Fontes, 2006. Print.
- Rotker, Susana. *La invención de la Crónica*. Argentina: Ediciones Letra Buena, 1992. Print.
- Santos, Joel Rufino dos. “Sociedade e problemática racial na obra de Lima Barreto”. *O Rio de Janeiro de Lima Barreto*. By Afonso C. M. dos Santos. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1983. Print.
- Sarlo, Beatriz. *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosacnaify, 2010. Print.
- Schwarcz, Lilia M. *O Espetáculo das Raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Print.
- _____. *Racismo no Brasil*. São Paulo: Publifolha, 2001. Print.
- Schwarz, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. 2nd ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981. Print.
- _____. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Print.
- _____. “Nacional por subtração”. *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Print.
- Semana de 22 – Antecedentes e Consequências*. São Paulo: Masp, 1972. Print.
- Sevcenko, Nicolau. *Literatura como Missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Print.
- _____. “Futebol, Metrôpoles e Desastinos”. *Revista USP*. Vol. 2, # 3. São Paulo: USP, 1994. Print.
- _____. “O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso”. *História da*

- Vida Privada no Brasil: República: da Belle Époque à Era do Rádio*. Vol. 3. Ed. Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Print.
- ____. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. *História da Vida Privada no Brasil: República: da Belle Époque à Era do Rádio*. Vol. 3. Ed. Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Print.
- ____. *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Print.
- Silveira, Santa Maria Nogueira. “Antônio de Alcântara Machado – Na Prática Jornalística, a Busca da Renovação”. Diss. University of São Paulo, 1986. Print.
- Simmel, Georg. “The metropolis and mental life.” *The City Cultures Reader*. Ed. Malcom Miles, Tim Hall, and Iain Borden. London: Routledge, 2004. Print.
- Sodré, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. 2nd ed. Rio de Janeiro: Graal, 1977. Print.
- ____. *Introdução à Revolução Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958. Print.
- Spiro, Kostof. *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings through History*. London: Thames and Hudson, 1991. Print.
- Süssekind, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Print.
- ____. *O Brasil Não É Longe Daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Print.
- ____. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993. Print.
- Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 16th ed. Petrópolis: Vozes, 2000. Print.
- Tester, Keith, ed. *The Flâneur*. London: Routledge, 1994. Print.

- ____. "Introduction." *The Flâneur*. Ed. Keith Tester. London: Routledge, 1994. Print.
- Terra Roxa e Outras Terras*. Facsimile. São Paulo: Martins, 1997. Print.
- Toledo, Benedito Lima de. *Anhangabaú*. São Paulo: Fiesp, 1985. Print.
- Torres, Maria Celestina Teixeira Mendes. *O Bairro do Brás*. 2nd ed. São Paulo: Departamento de Patrimônio Histórico de São Paulo, 1981. Print.
- Viotti, Manuel. *Dicionário da Gíria Brasileira*. São Paulo: Universitária, 1945. Print.
- Xavier, Denise. *Arquitetura Metropolitana*. São Paulo: Anablume, 2007. Print.
- Yúdice, George. "Rethinking the theory of the avant-garde from the periphery." *Modernism and its Margins*. Ed. Anthony L. Geist and José B. Monleón. New York: Garland, 1999. Print.
- Watt, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Print.