

Antônio de Alcântara Machado e os registros de uma cidade à procura de um autor: São Paulo, História e Literatura

Antônio de Alcântara Machado and the records of a city looking for an author: São Paulo, History and Literature

Leonardo da Silva Claudiano

Mestre e doutorando em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC -SP). Bolsista CAPES. Pesquisador do Núcleo de Estudos de História Social da Cidade (NEHSC/PUC-SP)

Resumo: Antônio de Alcântara Machado foi um dos principais nomes do modernismo paulista. Dedicado à prosa, inovou em suas experimentações com a linguagem, no intuito de captar a cidade em simultaneidade. Para os novos tempos, um novo fazer literário. Buscamos, no presente artigo, o diálogo entre História e Literatura. Com isso, pretendemos apresentar a cidade em seu processo modernizante, bem como as sensibilidades e sociabilidades de seus habitantes, pelo olhar do escritor. Além do enredo, é do nosso interesse, igualmente, identificar como o texto, já na forma, apontava um entendimento específico sobre a urbe.

Palavras-Chave: História; Literatura; Cidade; Modernidade.

Abstract: Antônio de Alcântara Machado was one of the main names of São Paulo modernism. Dedicated to prose, he innovated in his experiments with language, to capture the city simultaneously. For the new times, a new literary practice. In this article, we seek the dialogue between History and Literature. With this, we intend to present the city in its modernizing process, as well as the sensibilities and sociability of its inhabitants, through the eyes of the writer. In addition to the plot, it is also in our interest to identify how the text, already in its form, pointed to a specific understanding of the city.

Keywords: History; Literature; City; Modernity.

Introdução

História e Literatura caminham em paralelo. Por vezes, seus percursos se aproximam a ponto de se confundirem. Em outros momentos, afastam-se - passam a ser quase desconhecidas. Entretanto, mesmo nos instantes de maior proximidade, guardam características únicas; na distância que estabelecem, não se perdem os acenos.

Ambas possuem historicidade própria e comum, uma vez que vinculadas a contextos e intenções. Buscam, à sua maneira e ligadas ao tempo-espço, apreender o real e representá-lo.

Diante dos problemas que se colocam, esboçam respostas e, em seus fazeres – historiográficos e literários -, avançam, recuam, negociam e se (re)fazem, sempre no intuito de alcançar, com linguagens e metodologias, as interações humanas pelo corpo social e cartográfico - a realidade, em suma (mesmo cientes da impossibilidade).

Flora Süssekind (2006) faz análise instigante sobre a relação entre a paisagem técnica, as linguagens que dela advêm – cinema, fotografia, gramofone, publicidade, imprensa empresarial -, e a Literatura. Tendo como baliza cronológica as décadas finais do XIX e iniciais do século XX, mostra-nos como se deram as primeiras aproximações e registros dos escritores diante dos avanços que se anunciavam ininterruptamente. Com poucas referências, a princípio, apenas pontuando enredos, os aparelhos característicos da modernidade¹, paulatinamente, afirmaram-se como elementos indispensáveis para a construção de ambientes onde as tramas se desenvolviam. Ao se imporem na exterioridade da vida, afetaram as sensibilidades, promoveram novas formas de interação social e, assim, afirmaram-se fundamentais na ortografia de autores que buscavam a imersão dos leitores em suas cenas e cenários. O bonde elétrico, por exemplo, tornou-se objeto recorrente na produção literária. Entretanto, as luzes que expandiram o dia e os Fords que encurtaram distâncias, na mesma medida em que concentraram o tempo e o espaço, fragmentaram-no. Assim, a mera referência a elementos tecnológicos não mais permitia a representação literária da realidade:

Não se trata mais de investigar apenas como a literatura representa a técnica, mas como, apropriando-se de procedimentos característicos à fotografia, ao cinema, ao cartaz, transforma-se a própria técnica literária. Transformação em sintonia com mudanças significativas nas formas de percepção e na sensibilidade dos habitantes das grandes cidades brasileiras então. Em sintonia com o império da imagem, do instante e da técnica como mediações todo-poderosas no modo de se vivenciar a paisagem urbana, o tempo e uma subjetividade sob constante ameaça de desparição. (SÜSSEKIND, 2006: 15-16)

Ou seja, as histórias, nas quais os bondes se mostravam como coadjuvantes em um enredo qualquer, tornaram-se insuficientes. Fez-se necessário, então, a reprodução da sensação de se andar no bonde: a visão em deslocamento, que fraciona a paisagem e a fixa nas retinas num mosaico que se refaz em movimentos simultâneos; a distância vencida em velocidade mecânica; os encontros, esbarrões, os choques na multidão. A linguagem literária, sempre em descompasso com o real, buscou na mescla com outras manifestações, diminuir o desacerto. Já “incorporado os sustos, dialog(ou) (a literatura) maliciosamente com as novas técnicas e formas de percepção” (SÜSSEKIND, 2006: 48). Assim, para dar conta da simultaneidade da cidade moderna, da múltipla e fragmentada experiência urbana, alguns escritores modernistas vão ressignificar, em

1. Apoiados em Berman (1986), vamos trabalhar o conceito de modernidade como a relação dialética entre a modernização (os avanços tecnológicos e demais processos materiais de ordem política, econômica e social) e o modernismo (imperativos artísticos e intelectuais). Como abordaremos ao longo do artigo, as estruturas materiais influenciaram o fazer literário de Alcântara Machado. Este, por sua vez, vinculado ao Modernismo paulista, pensou e representou a realidade do seu tempo em transição. Seus personagens tateiam num ambiente cuja paisagem tecnológica demanda novas gramáticas de comportamento. O texto do escritor busca revelar os complexos e sutis diálogos entre o homem e o ambiente moderno que o cerca. Ambiente que, vale ressaltar, seduz e aterroriza.

sua literatura, as linguagens desenvolvidas pela técnica.

Flora Süssekind, conforme dissemos, recorta a cronologia entre 1880 e 1920. Apesar de não ser estática, os avanços e recuos no preestabelecido, não se alargam de forma considerável - apenas ao limite que atende à sua proposta de análise. A relação da literatura com a técnica, entretanto, adentrará pelos séculos XX e XXI e chegará aos nossos dias. E não se fará de harmonias, antes de muitos conflitos, afirmações e negações. À paisagem mutante pela técnica, somar-se-á a paisagem por ela destruída; à geração do entre guerras, silenciada pela dor dos fronts, pela dimensão inominável do horror, acrescentar-se-á os assassinados pelos campos de concentração e bombas atômicas. Outras lamentáveis tragédias, ao longo dos anos, marcarão homens e mulheres, bem como processos de alcances globais, como as práticas neoliberais e a própria globalização. Segundo Stuart Hall (2015), o impacto sobre as identidades, nesse processo de mudanças de alcances mundiais, é imenso – porém, característico. A modernidade é o:

[...] permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos. [...] Todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo o que é sólido desmancha no ar. (MARX, ENGELS apud HALL, 2015: 12)

Em outras palavras, a paisagem urbana é constantemente fragmentada, o que afeta reconhecimentos. A realidade se mostra multifacetada para sujeitos multifacetados. A Literatura, por sua vez, no intuito de novamente apreendê-la, ou antes, no intuito de reconhecer a incapacidade da linguagem diante das frações que compõe o real, traz para o fazer literário, o próprio fazer literário: os bastidores da escrita revelam-se na trama, de modo que as fronteiras entre ficção e realidade se tornam porosas. Em outras palavras, a metaficção assume e ratifica como ficção qualquer intenção de representação do real. E faz do leitor, um cúmplice, ao demandar sua participação nessa construção (NAVAS, 2009). Ao confirmar as limitações da linguagem e do texto literário, o que se busca não é a negação, mas outra vertente, outra forma de lidar com o mundo que se apresenta e reapresenta.

A História, por sua vez, igualmente se mobilizará para a compreensão de tais mudanças. Ao presente artigo, interessa-nos o repensar que se impôs a partir da segunda metade do século XX. Foi a chamada “crise dos paradigmas”, que colocou em xeque os modelos explicativos da realidade até então. Tal desconforto epistemológico ocasionou perguntas acerca de modelos globalizantes e certezas analíticas. “Sistemas globais explicativos passaram a ser denunciados, pois a realidade parecia mesmo escapar a enquadramentos redutores” (PESAVENTO, 2014: 9). Não é nossa intenção, aqui, aprofundar todas as possibilidades que se abriram a partir daí. Basta-nos dizer que as interrogações desencadearam novas formas de investigações e novas considerações, transitórias, pois ligadas ao momento de enunciação, entretanto, revisitadas e ressignificadas pelas questões postas adiante. O fecundo e necessário diálogo entre História e Literatura se constituiu – e se constitui – uma interessante abordagem, nesse rearranjo das

Ciências Sociais, como um todo, e da História, em particular. Por essa interlocução, podemos acessar as sensibilidades, os imaginários de uma época e, pela aproximação constante entre texto (enredo e forma), contexto e autor, compreender como se deu a mediação entre escrita e realidade, nos mais diferentes períodos.

[...] o literato sente, percebe, interage com o pulsar, o ritmo, a harmonia, as dissonâncias, os ruídos e os silêncios de seu tempo. Nesse sentido, respira e vive a historicidade da qual emerge. Assim, produzir um texto, registrar sensações, narrar experiências, vivências ou tradições orais implica inter-relação com a estrutura social, com o poder, com as formas de representação e com o sistema valorativo ou com o complexo cultural. (ELEUTÉRIO; AVELINO; et al., 1992: 12)

Dito isso, outras duas considerações se fazem necessárias. A primeira: aborda-se a produção literária não como reflexo, mas como refração do real, mediada, como já informado, pelo autor que constrói o enredo (AVELINO, 2012). Nela, busca-se não a validação ou ilustração de um contexto estudado, mas as formas com que esse contexto foi sentido, lido, interpretado, representado e sonhado pelo seu autor – que, ratificamos, é vinculado a um grupo, é voz e porta-voz de aspirações conjuntas que se reforçam em diálogos internos e externos, amplos, pelos caminhos múltiplos ao longo do corpo social, no qual é absorvido, ressignificado ou negado.

Por fim:

[...] é a História que formula as perguntas e coloca as questões, enquanto a Literatura opera como fonte. A Literatura ocupa, no caso, a função de traço, que se transforma em documento e passa a responder às questões formuladas pelo historiador. Não se trata, no caso, de estabelecer uma hierarquia entre História e Literatura, mas sim de precisar o lugar de onde se faz a pergunta. (PESAVENTO, 2014: 82)

Assim, no intuito de contribuirmos ao debate sobre as possíveis relações entre História e Literatura, vamos nos debruçar sobre os contos póstumos “Apólogo brasileiro sem véu de alegoria” e “O mistério da Rua General de Paiva”, de Antônio de Alcântara Machado. Pretendemos, por eles, além da colaboração metodológica, compreendermos as experimentações narrativas a que se propôs, na ressignificação da técnica pelo fazer literário, e abordarmos duas das características principais de sua produção: o humor e o olhar à cidade.

De Gaetaninho à Mana Maria: a prosa de Antônio de Alcântara Machado

Em 1936, chegava às livrarias, pela editora José Olympio, “Mana Maria e Contos Avulsos”, de Antônio de Alcântara Machado². Obra póstuma, composta, além do “romance inaca-

2. Antônio Castilho de Alcântara Machado d’ Oliveira nasceu em 25 mai. 1901, São Paulo. Importante nome do modernismo paulista, é autor de obras como “Pathé Baby” (1926), “Brás, Bexiga e Barra Funda” (1927), “Laranja da China” (1928). Nelas, representou, principalmente, a cidade de São Paulo e suas experiências nas inúmeras modernidades que compunham a urbe de então. Inovou na prosa, ao ressignificar, na literatura, as linguagens do cinema, fotografia e publicidade. Experimentou formas de diagramação e inúmeros grafismos, no intuito de captar a cidade em sua simultaneidade. Como parte considerável dos intelectuais de seu tempo, sua atuação como escritor se fez

bado”³ Mana Maria, pelos contos “Apólogo brasileiro sem véu de alegoria”, “As cinco painelas de ouro”, “Miss Corisco”, “Guerra Civil” e “O mistério da Rua General de Paiva”⁴. A publicação serviu como homenagem ao escritor, cuja morte prematura, semanas antes de completar 34 anos, interrompeu uma carreira promissora, pondo fim às suas experimentações com a linguagem, que inovaram a prosa modernista e o alçaram à condição de um dos principais nomes do movimento.

A perda foi sentida. Mario de Andrade, amigo próximo, em comovente carta a Prudente de Moraes, neto, deixa transparecer um não entendimento pelo ocorrido. Confessa o vazio de referenciais. Atônito, mais do que sentir a tristeza, é invadido por paralisia, descrença. Não é atingido pela dor, mas pelo hiato da dor.

Quando peguei o fone, chegando aí no Rio, e soube da morte dele, fiquei literalmente aterrado, você não imagina. Passei não sei quanto tempo parado, absolutamente exausto, sem pensar, sem mexer, sem nada. Era tanto sentimento desencontrado, tanta ideia desencontrada, em tumulto, não era bem sofrer, era um desses momentos cruciantes, tão exaltado, em que o espírito perde parte da consciência muito grande pra chegar a reconhecer que sofre. Fiquei meio abobado. (ANDRADE apud CARMO, 2004: 65)

A ausência de Alcântara Machado fez-se abrupta. Internado às pressas para retirada do apêndice, teve a cirurgia e o início do pós-operatório bem encaminhados. As pequenas notas que saíam nos jornais informavam da recuperação. Porém, em poucos dias, o quadro mudou e complicações decorrentes o levaram a óbito. Um jovem morria, de repente, sem que nada prenunciasse tal desfecho. A perda, de impactos íntimos imediatos, tem desdobramentos além e repercute na política, no jornalismo e na literatura. Embora as vivências sobrevivam em memórias daqueles que partilharam de sua companhia, as promessas desenhadas não mais se cumpriam. A morte sepultou o corpo e as possibilidades do corpo. Mario de Andrade continua:

Mas se a morte do Antonio, de tão digerida por mim, não me dói mais, é certo que ainda estou cheio de melancolia, e a todo momento me brotam assomos de indignação contra essa morte. Como até hoje fico indignado com a morte de Álvares de Azevedo. Há mortes de moços de que a

também pela imprensa e almejou participação na política institucional. Foi secretário geral da bancada paulista da Assembleia Nacional Constituinte (1933 – 1934) e deputado federal por São Paulo, pelo Partido Constitucionalista. Faleceu em 14 abril de 1935, na Casa de Saúde de São Sebastião, antes de tomar posse no Legislativo. Tinha 33 anos.

3. O termo “romance inacabado” é questionado pela pesquisadora Cecília de Lara (2002). Segundo suas considerações, trata-se de uma novela modernista, com desfecho coerente, em um texto enxuto com todas as ligações realizadas. O “inacabado” deve-se à publicação *post-mortem*, sem a devida e habitual revisão e reescrita por parte de Antônio de Alcântara Machado.

4. O conto “O mistério da Rua General de Paiva” entra, junto de alguns outros inéditos - como fragmentos de “Capitão Berrini”, na republicação de Mana Maria e Contos Avulsos, em *Novelas Paulistas* (1988). Outros textos de Alcântara Machado conheceram publicações ao longo do tempo, como “A rendição de São Paulo” e “Meditatio mortis”, no livro de ensaios “Antônio de Alcântara Machado e o Modernismo”, de Luís Toledo Machado (1970). A compilação em livros é importante para conhecermos mais facetas e olhares de Antônio. Entretanto, vale a ressalva: o autor acompanhava de perto a edição de seus livros. A ordem dos textos, a diagramação das páginas, as ilustrações, tudo era por ele pensado. O enredo possuía relação íntima com a forma e dialogava com outras linguagens, como o cinema e fotografia. Queremos chamar a atenção para o fato de que, não obstante a relevância das publicações póstumas, fruto do empenho de pesquisadores da sua obra, perde-se, inevitavelmente, algo das intenções do escritor.

gente se consola, que a gente aceita. Não faz mal Castro Alves ter morrido moço, tenho a sensação calma de que ele deu o que tinha de dar, e só faria se repetir. Já Álvares de Azevedo, como o Antonio, não. São poetas em que a gente percebe nas obras uma ascensão que só se completaria com o amadurecimento da idade e do espírito. Por isso fico indignado, me dá vontade de gritar, de quebrar este erradíssimo mundo. Eu tinha uma esperança mesmo formidável no Antonio. (ANDRADE apud CARMO, 2004: 66)

De fato, ao acompanharmos sua obra, observamos os avanços promovidos em seus textos. Trouxe à escrita elementos da técnica que conformaram a cidade e as sociabilidades, durante o processo de modernização. Seu primeiro livro, “Pathé-Baby” (1926), uma coletânea de crônicas sobre visitas às cidades europeias, já se fez nos moldes modernistas, em todos os aspectos: estéticos e políticos. A diagramação e os elementos visuais remetem às sessões de cinema e o texto, saboroso, é feito em mudanças de perspectivas entre planos, cortes, montagem. Demandam, do leitor, uma nova forma de se relacionar com o texto, que escrito e estático, cria imagens e movimentos. “Pathé-Baby”, como afirma Oswald de Andrade⁵, no prefácio da obra, é um cinema com cheiro (ANDRADE, 2002).

Depois do primeiro livro, António apresenta “Brás, Bexiga e Barra Funda”, em 1927, e “Laranja da China”, em 1928. É de “Brás, Bexiga e Barra Funda”, talvez, suas mais conhecidas narrativas: “Gaetaninho”, o garoto que tem a vida abreviada pelo bonde; e “Carmela”, a costureirinha da Barão de Itapetininga, que mistura, no corpo e trejeitos, a inocência provincial com a sedução metropolitana.

Já em “Laranja da China”, encontramos a pequena burguesia paulistana e uma gama de funcionários públicos. É composto por doze contos, cujos títulos são os nomes e as características dos personagens tratados. Pinta, assim, mais um painel da São Paulo dos anos 20 e seus tipos característicos, com suas rotinas e costumes.

As três obras citadas foram publicadas em vida, pelo autor. Por elas, percebemos como “o prosador do modernismo paulista” (BOSI, 2006: 400), aperfeiçoava seu texto, forçava as fronteiras entre os gêneros conto e crônica, usava dos mais diversos recursos em suas narrativas, no intuito de comunicar um tempo vertiginoso, de mudanças que alteravam paisagens urbanas e mapas subjetivos.

Postumamente, como dissemos, veio à público, além de “Mana Maria e Contos Avulsos” (1936) [“Novelas Paulistanas” (1959 e 1988) - republicação ampliada], Cavaquinho & Saxofone (1940) – uma coletânea de crônicas e ensaios de sua carreira jornalística entre 1926-1935, e diversas outras edições, por inúmeras editoras, com compilações que, vez por outra, traziam algum inédito localizado.

Antônio de Alcântara Machado conduziu-nos pela capital paulista. Cada parágrafo de

5. António de Alcântara Machado não participou da Semana de Arte Moderna de 1922. Estreia no modernismo com “Pathé-Baby”, influenciado por Oswald de Andrade. Desde sua adesão ao movimento, manteve-se na linha do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” e “Manifesto Antropófago”. Foi atuante e ocupou cargos de direção nas revistas “Terra Roxa... e outras terras”, “Revista de Antropofagia”, et cetera. “Pathé-Baby”, além da inovação estética, filma o continente europeu com olhos que procuravam uma espécie de descolonização cultural.

seus textos traduz-se em uma esquina da cidade. Poucos, de seus contos, não possuem São Paulo como cenário e, dentre eles, destaca-se “Apólogo brasileiro sem véu de alegoria”. Em um trem escuro, a revolta de um cego pela falta de luz nos vagões. Nessa situação *nonsense*, temos Alcântara Machado em sua melhor forma.

Apólogo brasileiro sem véu de alegoria

O humor vem, também, do estranhamento. Mas para que o estranhamento faça sentido, é preciso mecanismos de reconhecimento. Só assim, com a familiaridade, podemos notar o “fora do lugar” que provoca o riso. Em outras palavras, “o humor brota exatamente do contraste, da estranheza e da criação de novos significados” (SALIBA, 2008: 17). Assim, queremos tratar, aqui, do sorriso que brota da inversão de expectativa e que atinge os limites do *nonsense*. Diante dele, sorrimos cúmplices, pegos no caráter por vezes ilógicos dos desfechos. E, quando Antônio de Alcântara Machado nos conduz para o absurdo, mostra-nos todo o potencial de sua escrita. O mais surpreendente: há lógica no absurdo. Vejamos.

“Apólogo brasileiro sem véu de alegoria” é, provavelmente, ao lado do já citado “Gae-taninho”, sua narrativa mais republicada. Em muitos livros de coletânea sobre a literatura brasileira, ambas aparecem como representantes da produção do autor. No conto, Alcântara não poupa detalhes de localizações verdadeiras, de percursos possíveis, personagens reconhecíveis e data específica. É necessário, para convencer, oferecer apoios de confiança: foi assim, foi lá, foi naquele tempo. Apenas integrados ao ambiente, sentiremos os ruídos que burlam a lógica.

O trenzinho recebeu em Maguari o pessoal do matadouro e tocou para Belém. Já era noite. Só se sentia o cheiro doce do sangue. As manchas da roupa dos passageiros ninguém via porque não havia luz. De vez em quando passava uma fagulha que a chaminé da locomotiva botava. E os vagões no escuro.

[...] Porém aconteceu que no dia 6 de maio viajava no penúltimo banco do lado direito do segundo vagão um cego de óculos azuis. Cego baiano das margens do Verde de Baixo. Flautista de profissão dera um concerto em Bragança. (MACHADO, 2003: 176-177)

A situação é plausível. Cotidiana, reforça nossa imersão. Porém, à medida que o trem percorre o trajeto, no escuro, com destino a Belém – “Trem misterioso. Noite fora noite dentro” – elementos estranhos ao reconhecimento prévio são apresentados. A primeira desconfiança vem ao imaginarmos, conduzidos por Antônio de Alcântara Machado, a máquina enigmática envolta na escuridão. O destino é conhecido: o trem vai para Belém, não há dúvidas. No entanto, as duas frases curtas, secas “Trem misterioso. Noite fora noite dentro” (MACHADO, 2003, 176), geram desconforto. E são, por si, elementos contraditórios: a máquina é progresso, conhecimento, jamais mistério. Ela rompe a noite, supera a escuridão primitiva, não é envolvida por ela.

Alheio à essas contradições, o passageiro cego está contente. Puxa conversa – “à toa porque não veio nada” (MACHADO, 2003: 177). Assobia, emudece, torna a puxar assunto. A

audição é seu principal meio de interação com o mundo ao redor. Pergunta da sucessão presidencial:

- O jornal não dá nada sobre a sucessão presidencial?

O rapaz respondeu:

- Não sei: nós estamos no escuro.

- No escuro?

- É.

Ficou matutando calado. Claríssimo que não compreendia bem. Perguntou de novo:

- Não tem luz?

Bocejo.

- Não tem.

Cuspada. (MACHADO, 2003: 177)

O humor brota do estranhamento. Dele – do estranhamento – pode brotar, também, a indignação. Os trabalhadores, ainda que incomodados, haviam incorporado à escuridão do trem ao seu dia a dia. Assim como cortar carnes no matadouro, o breu estava na mecânica cotidiana. Mas para velho baiano, não havia a mesmice. O *nonsense* começa a se delinear, insinuar-se no “real”. O herói é um tipo incomum: velho e cego. O homem que se insurgirá contra o breu dos vagões é, ele mesmo, CEGO:

De tanta indignação [o cego] bateu com o porrete no soalho. E principiou a grita dele assim:

- Não pode ser! Estrada relaxada! Que é que faz que não acende? Não pode viver sem luz! A luz é necessária! A luz é o maior dom da natureza! Luz! Luz! Luz!

[...] Foi preciso explicar que era um desaforo. Homem não é bicho. Viver nas trevas é cuspir no progresso da humanidade. Depois a gente tem a obrigação de reagir contra os exploradores do povo. No preço da passagem está incluída a luz. O governo não toma providências? Não toma? A turba ignara fará valer seus direitos sem ele. Contra ele se necessário. Brasileiro é bom, é amigo da paz, é tudo quanto quiserem: mas bobo não. Chega um dia e a coisa pega fogo. (MACHADO, 2003: 177-178)

Seis de maio, e a coisa pegou fogo. Na escuridão do vagão, a massa ganhou consciência ao ouvir o furioso discurso: ela se revoltou, levantou-se contra o atraso representado pela ausência de luz. E o cego ser, ele mesmo, um artista, não deve ser interpretado como casual, simplesmente. Antônio de Alcântara Machado defendia a arte como campo de renovação não apenas estético, mas também político. É ele quem não compreende “outra atitude a não ser a de reprovação e combate diante do Brasil atual.” (MACHADO, 1940: 330). Conclamou sua geração a tocar a harpa⁶; o cego convocou os trabalhadores a tocarem a flauta. O vagão foi depredado:

Baiano velho quando percebeu a história pulou de contente. O chefe do trem correu quase que chorando.

6. “Os intelectuais e a harpa”, ensaio de Antônio de Alcântara Machado, no qual tece considerações acerca do papel do intelectual no cenário nacional, motivado pela publicação do livro “Introdução à realidade brasileira”, de Afonso Arinos de Melo Franco. (MACHADO, 1940)

- Que é isso? Que é isso? É por causa da luz? Baiano velho respondeu:
- É por causa das trevas. (MACHADO, 2003: 178)

No dia seguinte, a notícia se espalhou, e a cidade de Belém vibrou com a história. Em nome da ordem, um inquérito policial foi aberto e o delegado ouviu inúmeros passageiros, todos negando a participação no incidente, exceto um: o protestante, que, com a Bíblia no bolso, expôs todo o absurdo da situação:

- Qual a causa do verdadeiro motim?
- O homem respondeu:
- A causa do verdadeiro motim foi a falta de luz nos vagões.
- O delegado olhou firme nos olhos do passageiro e continuou:
- Quem encabeçou o movimento?
- Em meio da ansiosa expectativa dos presentes o homem revelou:
- Quem encabeçou o movimento foi um cego!
- Quis jurar sobre a Bíblia mas foi imediatamente recolhido ao xadrez porque com a autoridade não se brinca. (MACHADO, 2003: 179)

O *nonsense*, que brota do real, que subverte a expectativa e que desencadeia o estranhamento é o gatilho do riso. Fica a reflexão: a narrativa foi conduzida para o absurdo se configurar no fato de um cego reclamar pela falta de luz. E os que viam? Por que não agiram?

O mistério da Rua General de Paiva

Outro conto que segue para o *nonsense* é “O mistério da Rua General de Paiva”, que só figurou em coletâneas do escritor a partir do ano de 1988, quando “Novelas Paulistas” ressurgiu nas livrarias, agora pela Editora Itatiaia. A pesquisadora Cecília de Lara foi a responsável por trazê-lo ao público, juntamente com outras obras inéditas.

Provavelmente, esta não é a versão definitiva pretendida por Antônio de Alcântara. Apesar de coesa e muito bem narrada, é fato conhecido que o autor tinha por hábito escrever, reescrever, montar e editar seus textos antes da versão em livro. Foi assim com “Gaetaninho”, “Lisetta”, “Carmela” – de “Brás, Bexiga e Barra Funda” –, com “O inteligente Cícero (Menino Cícero José Melo de Sá Ramos)” e com “O ingênuo Dagoberto (Seu Dagoberto Piedade)”, de “Laranja da China” – para ficarmos em alguns exemplos (CAVALCANTE, 2003). De modo que não é incorreto aventar a possibilidade de que “O mistério da Rua General de Paiva” passaria por sua revisão costumeira.

De qualquer forma, estamos diante de um conto que mescla, habilmente, universos díspares dos prováveis e improváveis. As inúmeras situações excêntricas que se intercalam por toda a narrativa desembocam – também – no humor *nonsense*, que deixa a sensação de familiaridade com o absurdo dos acontecimentos.

O escritor, como de praxe, situa-nos espacial e cronologicamente: é fim de madrugada-

da na Rua General de Paiva, cenário onde se desenvolverá um enredo cujo estranhamento e reconhecimento nos saltam por todo texto e, de tal forma e num tal crescente, que a tensão gerada captura por completo nossa atenção: de olhos atentos ao livro, nossas expressões faciais mudam, oscilando entre risos e “será?”. As gargalhadas que largamos, durante a narrativa, funcionam como alívio cômico da ansiedade que espera por fagulhas de lógica que iluminem a confusão que envolve os personagens.

Apesar do *nonsense* explícito, podemos colher, aqui e ali, elementos da cidade percebida pelo autor. A principiar pela vizinhança, de caráter pequeno burguês. Antônio de Alcântara Machado apresenta, circundando o palco principal, para onde todos os olhares sonolentos convergem, alguns funcionários públicos e profissionais autônomos: como o funcionário da Diretoria de Instrução e o farmacêutico, além de viúvas e idosos bem acomodados. Todos recém despertos, a retirar dos olhos as areias que o sono interrompido abruptamente costuma deixar nas pestanas. Todos nas janelas, observando o bate-boca que ocorria “Em frente da entrada da casa de apartamentos (oito andares em estilo Luís XV modernizado)” (MACHADO, 2003: 180). Em poucas linhas, localizamo-nos num típico bairro de classe média urbana. A narrativa, ficcional, tem lastro no real. Estamos prestes a entrar no jogo discursivo que nos levará entre o plausível e o improvável.

Ao olhar do historiador, que busca a dialética entre texto e contexto para dela extrair a representação da experiência histórica abstrata, porém, realizada no concreto e sendo por ele condicionada, dois fatores iniciais devem prender a atenção. O primeiro, a localização do palco e da plateia: um núcleo urbano destinado às residências da camada média da população. Mesclando casas (“o inquilino do nº 17”, “o corretor do nº 19”, “o velho causídico do nº 15”) e prédios (“o inquilino do apartamento nº 34”; “o crítico dramático do apartamento de nº 41”) (MACHADO, 2003: 180-187), encontramos indícios do processo de verticalização da cidade, bem como o resultado de políticas urbanas, baseadas no sanitarismo social e vinculadas à especulação imobiliária, que resultaram em bairros de vizinhanças homogêneas, com vistas à separação de classes e controle social (MARINS, 1998).

Tal prática de desenho e alocação populacional, segundo matrizes econômicas e de controle, não foi uma exclusividade paulistana, e, sim, um entendimento de ordenação moderno, que visava – e visa - a sinergia entre saneamento, fluidez e vigilância. Torna-se evidente que agir dessa forma na alteração do espaço público, atende, também, o desejo de configuração do espaço privado: ora, uma vez que o meio fugidio e suspeito, o lar, é realocado (embaralhando hábitos, rotinas e determinando locomoções – o que interfere nas sociabilidades como um todo), ao mesmo tempo em que outras práticas normativas ultrapassam portas e janelas (consuma, pratique esportes, aproveite a vida, etc), forças político-econômicas roçam seus dedos no particular objetivo e subjetivo. Numa leitura de linhas e entrelinhas, a urbanização derrubava as paredes das casas, não só concreta, mas também simbolicamente, refazendo-as num espaço determinado, onde os limites do privado agora se estendem à vizinhança una:

A diferenciação entre ruas e casas, entre espaços “públicos” e “privados”, devia ser necessariamente acompanhada pela geografia de exclusão e segregação social, que acabasse separando em bairros distintos os diversos segmentos da sociedade. Privacidade, portanto, não poderia mais confundir-se com domesticidade, com os simples limites da casa, mas escapava para uma dimensão que abarcava os convívios, os vizinhos – todos sujeitos a uma mesma gramática de comportamento. (MARINS, 1998: 136)

A esse caldeirão, podemos somar a manipulação da memória. A cidade, que cresce e se verticaliza,⁷ destruindo para reconstruir, aquecendo a economia e higienizando a urbe, trabalha, também, com lembranças e esquecimentos. Em outras palavras, remodelar a cidade foi – e é – um remodelar de lembranças, na tentativa de se produzir um discurso que vá de encontro aos interesses oficiais e mercadológicos.

O segundo ponto a ser ressaltado, colhido das primeiras impressões de leitura, guarda, igualmente, relação com as interações entre público e privado. Trata-se do posicionamento dos espectadores que acompanham a discussão. Existe, já nos parágrafos iniciais, uma forte relação que aproxima e afasta o ver e o ser visto; a casa e a rua.

A vizinhança toda acordou (era de madrugada, vinte para as cinco, pouco mais ou menos) com a voz que gritava lancinantemente:

- Não faça isso! Não faça isso!

Primeiro as venezianas se abriram estalando, depois as janelas, gente de camisola e pijama se postou no escuro despregando as pestanas, querendo ver, não querendo ser vista. Em frente da entrada da casa de apartamentos (oito andares em estilo Luís XV modernizado) pessoas exaltadas gesticulavam com berros. De um lado duas: um homem de preto, chapéu cinza na mão direita, impermeável dobrado no braço esquerdo, e uma mulher que o elemento feminino logo à primeira inspeção achou vestida com luxo embora de muito mau gosto. Do outro, três: um homem castanho de alto a baixo, uma mulher mais magra de capote vermelho e uma mulher mais gorda de capote azul. O homem de preto arquejava enquanto o homem castanho dizia palavras desconexas. Então? Já estava a vizinhança com vontade de perguntar quando o primeiro avançou para o segundo e disse:

- O senhor quis me agredir! ME AGREDIR!

O outro, pondo as mãos no peito e arregalando bem os olhos era o cúmulo do espanto:

- EEU?

Depois, juntando as mãos a súplica inocente:

- Eeu? Eeu quis agredir o senhor? Minha Nossa Senhora, eu queria só repartir a briga! (MACHADO, 2003: 180).

Das janelas, as pessoas queriam ver, não queriam ser vistas. De certa forma, tentavam, no universo extremamente visual que é a cidade moderna, preservar a intimidade. Nós, leito-

7. Existia, entre as classes médias e dominantes, resistência às habitações coletivas. Reforçada por discursos sanitários, a lembrança das epidemias que muitos vitimavam - principalmente entre os mais pobres, habitantes dos cortiços – era fator de impedimento. Somente após adoção de finos acabamentos, internos e externos – como “em estilo Luís XV modernizado” -, e o surgimento de elegantes condomínios residências verticais (Av. São João), o residir em conjunto de apartamentos caiu no gosto daqueles melhores situados economicamente. (MARINS, 1998); (SOMEKH, 2014).

res, também somos situados em alguma das janelas e, na condição de *voyeur*, talvez sejamos os únicos que temos claramente definidas as fronteiras entre público e íntimo. Todos os demais possuem esse tipo de equilíbrio oscilante, frágil.

Curioso notar como a visão se tornou um dos sentidos mais demandados diante da urbe que se apresentava na modernidade. Julia O'Donnell (2008), ao se debruçar sobre as crônicas de João do Rio para tratar das novas sociabilidades que floresciam na então Capital Federal, relaciona a predominância do olhar à tirania da rapidez. Para a fixação ligeira de impressões, em meio à avalanche de estímulos e ao imperativo de nada perder, somente a visão capta em escalada os instantes imediatos. É a era do cinema, de imagens em sucessão a registrar experiências e alterar os sistemas internos de percepção. O *voyeur*, à que somos convertidos por Antônio de Alcântara Machado no conto analisado, ratifica a primazia da visão na era moderna. E esse ver, sem desejar ser visto, que impele às janelas os moradores, traz, no gesto, outra dialética urbana: ao mesmo tempo que estimula a publicidade de vidas e corpos, reforça no indivíduo seu direito à inviolabilidade (O'DONNELL, 2008). Alcântara mostra como é instável essa relação. Das janelas, os olhos TENTAM ver, sem serem vistos. Porém, a janela que se abre para rua, também se abre para a residência.

E a narrativa prossegue. A discussão é pontuada com os comentários de quem a acompanha. Somos premiados com uma sucessão de percepções sobre o mesmo evento.

O inquilino do 17 não deixa de corrigir o verbo:

Repartir a briga [...] esse sujeito é idiota: apartar a briga é o que ele quer dizer. Ou melhor: apartar os briguentos. Isto é: apartar a briga não está errado. Em todo caso... Deixe eu ouvir sossegada, atalhou a mulher. O idiota parecia italiano. (MACHADO, 2003: 180)

Assim, focando, ora a briga, ora a reação dos presentes – e dentro dessa reação, viajando entre o universo interno, psíquico, e falas externadas – temos, já na construção do enredo, a oscilação entre o mostrar e o esconder.

Transparece, nesse trecho selecionado, algo que vale comentário: “o idiota parecia italiano”. Da forma como se estabelece no texto, pode ser interpretado como certo preconceito aos imigrantes italianos. Antônio de Alcântara Machado é lido, também, com essa chave de entendimento, que tem nas suas caricaturas elementos que sugerem discriminação. Entretanto, sua construção narrativa se utiliza muito de discurso direto, ou seja, são os personagens que falam por si. Assim, é captado, não um possível preconceito do autor para com os imigrantes, mas detalhado o preconceito que foge de sua pena e se revela no contexto que se vive. O mesmo fato se dá em relação ao caipira, personagem que, ao contrário do italiano, é escasso na produção do escritor, apesar da forte presença na capital. O seu conto mais famoso, que tem como protagonista um caipira, é “O ingênuo Dagoberto (Seu Dagoberto Piedade)”, publicado em “Laranja da China”.⁸

8. Este conto veio a público pela primeira vez na coluna Cavaquinho – edição do Jornal do Comércio de 08.01.27 – com o nome “Mistério de fim de ano”.

A cidade de São Paulo, nas primeiras décadas do século XX, sofreu transformações consideráveis num curto espaço temporal. Isso lhe deu ares e feições modernas, que passaram a exercer nos imaginários grande poder de atração: o querer experimentar a urbe passou a fazer parte dos desejos de muitos habitantes, principalmente daqueles que residiam em áreas onde a feição provinciana persistia.

[...] nas cidades provincianas evocava-se o brilho das luzes e o luxo ostensivo que as cidades modernizadas copiavam de Paris. Almejava-se também o gênero de vida mundano que os romances e os jornais difundiam, e um certo tipo de anonimato que caracterizava a existência da grande cidade, graças ao qual a vida parecia mais livre e a possibilidade da aventura mais fácil. E diante desse modelo, a placidez provinciana parecia mais insuportável para quem sentia a tentação da aventura metropolitana. (ROMERO, 2004: 294)

A cidade era, portanto, sedutora. Pessoas de todas as partes queriam entrar em contato com o progresso e o viver urbano moderno. Dagoberto não escapou ao chamado. A cidade lhe era deslumbrante. Porém, no correr das linhas, no percorrer dos lugares e nas interações estabelecidas, temos a impressão de que ele não se adequa ao ambiente. Por sua vez, o ambiente parece sentir, tanto o deslumbre que provocou, quanto a inadequação de quem tateia sem encontrar. Dagoberto está nas mãos da cidade, como um apaixonado qualquer nas mãos de sagaz amante.

Na loja onde param (a família o acompanha), levam mais do que planejado, influenciados pela fala macia do vendedor. Os filhos, igualmente envolvidos pela urbe, querem todos os símbolos do novo vestir, que os posicionarão, visualmente, no espaço público:

Seu Dagoberto queria um paletó de alpaca. A mulher queria um corte de cassa verde ou então cor-de-rosa. A filha queria uma bolsinha de couro com espelho e lata para o pó-de-arroz. O menino de dez anos queria uma bengalinha. O de oito e meio queria um chapéu bem vermelho. O de sete queria tudo.

É só escolher:

O menorzinho queria mamar.

- Leite não tem.

Não há nada como uma piada na hora para pôr toda a gente à vontade. Principalmente de um negociante como Lázaro Salém [...]. Falou. Falou. Não deixou os outros falarem. Jurou por Deus. Entre marido e mulher houve um entendimento mudo. E a família saiu cheinha de embrulhos. (MACHADO, 2003: 116)

A partir daí, o desencaixe se mostrará por todos os pontos que frequentam: a foto, no Jardim da Luz, demora a sair (“Depois da sexta tentativa o retrato saiu tremido e o espanhol cobrou doze mil-réis por meia dúzia.”); no bonde, a família parece não saber se portar, parece não dominar determinadas normas de comportamentos; no Parque Antártica, “Seu Dagoberto foi roubado no troco.” (MACHADO, 2003: 119); a noite, o jantar é mal servido.

A cidade é caprichosa, aproxima, afaga. Depois, despreza: os dissabores do dia são ofuscados pela noite que se abre. Mas Dagoberto é carregado pelas tintas de Alcântara como ingênuo – de uma ingenuidade quase infantil. Se durante o dia foi ludibriado de infinitas maneiras,

à noite lhe será implacável: cai num grande golpe. A mulher, explode:

A indignação de Silvana não conheceu limites.

- Seu bocó! Devia ter contado o dinheiro na frente dos homens! Seu besta!

A filharada não dava um pio. Nem Dagoberto.

- Não merece a mulher que tem! Seu fivela!

Seu Dagoberto custou mas foi perdendo a paciência e tirando o paletó.

- Seu burro! Seu caipira!

Aí Seu Dagoberto não agüentou mais. Avançou para a mulher mordendo os bigodes. Nharinha aos gritos se pôs entre os dois de braços abertos. Os meninos correram para o vão da janela.

- Venha, seu pindoba! Venha que eu não tenho medo! (MACHADO, 2003: 120)

Caipira. Seu Dagoberto vê frustrado o intuito de ser moderno. Para Antônio de Alcântara Machado, a vida na metrópole requer certos jeitos e trejeitos que faltam a quem não experimenta a urbe frequentemente. Caipira e malícia são antônimos. Alcântara Machado tem a percepção de que o vocábulo, negado com ira, carrega um sentido pejorativo que segrega determinado grupo sociocultural dos caminhos que se querem em constante desenvolvimento.

No entanto, a vontade de participar é férrea. O que é oferecido e negado, é novamente pedido. Não para Dagoberto, por enquanto. Mas para a filha, que em pouco tempo, incorporou tendências que não quer abandonar:

Depois chamou Nharinha para ajudar a aprontar as malas. À voz de aprontar as malas, Nharinha rompeu uma choradeira incrível. Já estava se acostumando com a vida da cidade. Vivia passando a língua nos lábios. Comprara o último retrato do Buck Jones. E alimentava uma paixão exaltada pelo turco da Rua Brigadeiro Tobias, nº 24-D sobrado. Só porque o turco usava costeletas. Um perigo em suma. (MACHADO, 2003: 121)

Mas falávamos da Rua General de Paiva. Lá, o caipira é um dos briguentos:

- Me agredir! Agredir um homem direito, um homem que nunca fez mar pra ninguém!

- Troca o l pelo r, observou para a esposa o farmacêutico que morava no sobradinho. Caipira é gente muito atrasada.

[...] – Está aqui! O senhor me arranhou! O senhor arranhou um homem direito! QUE NÃO DEVE NADA PRA NINGUÉM! Eu sou fazendeiro, ouviu? Não devo um tusta pra ninguém, COMPREENDEU BEM?

Isso agora vírgula, disse para a filha o corretor do nº 19. Fazendeiro com essa crise anda muito por baixo.

[...] – Eu sou um homem que não minto! Sou um homem lear! O senhor me agrediu e agora está tirando o corpo! Não tem outro nenhum! Vou saindo com minha senhora e o senhor, o senhor mesmo, esbarrou nela e ainda me agrediu! O senhor é um MISERÁVER!

Já estou por aqui com essa coisa de trocar o l pelo r, disse o inquilino do apartamento nº 34. Esse tipo se não é do Tietê (Tietê como eles falam) de Itapetininga não escapa... (MACHADO, 2003: 180-181)

A associação entre fazenda e finanças também nos remete às crises pelas quais passou o

café. Porém, a associação mais interessante é a das dificuldades financeiras relacionadas ao jeito de falar caipira, seguidos dos juízos de valor de dois espectadores distintos. Na cidade moderna, nesse palco moderno, o caipira representa a nota destoante: ele não sabe quem o agrediu, apesar de afirmar. A mulher que o acompanha é do tipo “vestida luxuosamente nem nenhuma distinção” (MACHADO, 2003: 187). Novamente, a cidade, pólo de atração, aceita e rejeita conforme filtros e interesses diversos.

Fato é que na Rua General de Paiva, a confusão continua. No palco armado na esquina pequeno burguesa, novos atores vão surgindo. O homem de castanho, acusado de ser o agressor, busca antecedentes de boa conduta.

- O senhor não me conhece! Eu sou um homem trabalhador, sou um chefe de família! Moro aqui perto com minha mulher e minhas filhas! Três! Eu tenho três filhas! Que é que o senhor está pensando?

E se dirigindo para a mulher de capote vermelho:

- Vá buscar as crianças!

A mulher hesitou. Ele berrou valentíssimo na ponta dos pés:

- VÁÁ! (MACHADO, 2003: 182)

Em poucos minutos, chegam as crianças. Minutos adiante, a polícia. A narração entra num crescente de absurdos. Os atores chamados ao palco parecem não saber qual papel representar, qual rota percorrer no cenário. No entanto, querem se fazer presentes. Esse “estar aqui” é um desejo moderno.

Marshall Berman (2009) entende o cenário urbano da modernidade como um local de “pessoas comuns, cenas primordiais”. Em sua obra sobre a Times Square, discorre sobre diversas produções culturais: musicais, fotografia, cinema, literatura, séries de TV, fitas K7. Todas as manifestações guardam profundas relações com a presença, com o estar, com o ver e com o ser visto. A primeira percepção desse entendimento veio com o romance *Sister Carrie*, de Theodore Dreiser. Nele, Carrie, ex-camponesa e operária se torna uma estrela da Broadway, enquanto seu amante – George Hurstwood, um homem de meia idade – sucumbi à loucura e ao alcoolismo. Numa das passagens do livro, com os locais sociais já definidos, Hurstwood se depara com uma maquete, em tamanho natural, de Carrie, na entrada de um teatro. Revoltado, grita com a imagem, expõe suas mágoas. A torrente só é interrompida quando, num átimo de lucidez, percebe estar falando com um retrato. Berman tem dupla chave interpretativa: a revolta de quem quer estar ali, mas não é desejável; e a imagem de quem sempre está, frequentemente em avatar, num jogo de representações condizentes com o ser moderno: “a (sua [Hurstwood]) confusão entre uma pessoa e a sua imagem, vai se tornar um acontecimento comum na era das celebridades” (BERMAN, 2009: 27). A Times Square de Berman é palco⁹.

Na Rua General de Paiva: surge um mulato que, aparentemente, presenciou o início da

9. Vale ressalva importante: não há nenhum tipo de julgamento ao fato de representações estarem associadas às imagens idealizadas. Para o autor, a ficção na qual se debruça trata de pessoas reais, com desejos reais de participarem do espetáculo da modernidade.

confusão, mas, assim como apareceu, retornou aos bastidores. Ainda que possível testemunha para o esclarecimento do entrave, sai de cena: a princípio, porque não existe relevância em sua voz (“o funcionário do 17 censurou a lerdeza do homem castanho que deixava escapar uma testemunha de primeiríssima”); por conclusão, “o grilo já vinha vindo de volta, o mulato declarou que tinha de tomar um trem na Sorocaba, foi saindo ligeiro” (MACHADO, 2003: 183). Se saiu em disparada como forma de autoproteção, por trazer na experiência do corpo a triste certeza de que cor da pele, condena; ou se saiu em disparada, porque, na percepção social e na representação de quem escreve, um mulato pela madrugada é sinônimo de coisas ilícitas, é difícil precisar. Ficam os dois pontos possíveis de interpretação registrados.

Novos personagens invadem a cena, sem aviso, de surpresa. Cumprem determinada função e se recolhem. Alguns retornam tomadas adiante, novamente sem cerimônias. A narrativa embaralha falas, pensamentos, de modo a confundir:

- Fique resolvendo isso que eu já volto.

Foi-se. As mulheres de capote vermelho e azul voltaram com uma terceira gordíssima, de buço cerrado. [...] dirigiu-se sorridente para o homem castanho, bateu amistosamente nas costas dele, olhou bem para a gola do grilo, foi para o meio da rua, parou bem debaixo da lâmpada, disse para a de capote vermelho:

- Me arranja um lápis que eu quero tomar nota do número do grilo.

- Não fale assim que ele fica danado!

- Comigo não tem disso.

Porém não havia lápis disponível, a gordíssima resolveu tomar nota em casa, saiu repetindo para não esquecer:

- 246, 2ª companhia, 246, 246, 2ª companhia.

[...] Encolerizado [o grilo] rasgou a folha do caderninho em que havia escrito. Gritos se misturaram, pipocaram. O homem castanho: Pois é, o outro, o outro! A mulher de capote azul: Custou mas saiu! A mulher de capote vermelho: Agora sim, está dizendo a verdade! A mulher de vestido caro mas sem elegância: Deixem ele falar! O guarda: Eu não sou brincadeira de ninguém! O fazendeiro: Carma, que eu exprico! A mulher do farmacêutico: Mas que sujeito idiota! O marido dela: Paranóico, não tem dúvida nenhuma. Os homens e as mulheres na calçada e nas janelas: Fale! Tudo para o pau! Completamente imbecil! Já sei! Um tarado! Deixe – SÓ DANDO TIRO! – eu ouvir, homem de Deus!

Uma janela se abriu no terceiro andar da casa de apartamentos, nela se divisou uma loura de camisola que começou a gritar:

- Angelina! Suba aqui! Ó Angelina!

Mais esta agora. Que será o fim disto? Todos viraram o olhar na direção da loura. Nos andares inferiores pescoços nus se encompridaram e torceram com esforço.

- Suba, Angelina!

O guarda quis cortar a cousa pela raiz:

- Aqui não tem nenhuma Angelina!

Como é que ele sabe? Vai ver que tem, resmungou o funcionário da Diretoria da Instrução.

- Ah, desculpem, pensei que fosse a Angelina! falou a loura e desapareceu. (MACHADO, 2003: 184-186)

A madrugada cede, lentamente, espaço ao dia que se anuncia. Se o tempo natural segue o mesmo ritmo ancestral, a cidade gira em outra voltagem: à discussão do sereno, acrescentam-se os sons da cidade que amanhece. Carros voltam a circular; o padeiro surge com sua bicicleta; um homem sai de casa, bem vestido, e dá bom dia aos presentes. Aparentemente é o único, da vizinhança, cujo sono não foi perturbado pelos gritos raivosos e indignados. O enredo tenta, de todas as formas, caminhar. Não consegue. À medida que a cidade desperta, outros atores são acrescentados à cena. Truncam-se os acontecimentos. De nossa parte, leitor-*voyeur*, entendemos o que se passa, mas não podemos afirmar. Caso fôssemos passar adiante o presenciado, na boca a boca dos assuntos cotidianos que pescamos pelas janelas, dificilmente conseguiríamos. A linguagem é insuficiente. A história principal, que teve início durante a madrugada, tropeça. A narrativa se dissolve em outras, e o que temos é um mosaico citadino, de encontros e desencontros, de fluência e esbarrões. A cidade, então, é definitivamente o palco onde tudo é espetáculo: múltiplos espetáculos que não se encerram em si mesmos, mas se desdobram em outros.

O conto de Alcântara não é conclusivo. Ele não pode ser, porque a urbe é movimento e pontos finais são... finais. Quando a cidade amanhece, o grupo que discutia na rua – o grupo que ESTAVA discutindo na rua – se movimenta pelo espaço. Fluidez.

De repente, a loura volta à tona:

- Angelina! Vou mandar abrir a porta pra você!

Raio dessa Angelina que vem estragar de novo a história, ranzinhou o velho causídico do nº 15. A gente não sai dessa mexida. (MACHADO, 2003: 186-187)

A intenção de Antônio de Alcântara nunca foi solucionar as causas do entrave. Terminamos a leitura sem saber se o homem agrediu o outro ou não. O interesse inicial, que deu impulso à leitura – o mistério, em si – dissolve-se em meio à simultaneidade que tudo cruza. Por fim – que, na verdade, é recomeço – todos se espantam que a mulher do fazendeiro não era, na verdade, a mulher do fazendeiro.

[...] a senhora vestida com luxo mas sem gosto era casada sim porém nunca com o fazendeiro. Que esperança. O marido dela era um alemão e estava de viagem. Viajava sempre. Vivia viajando. (MACHADO, 2003: 187)

Aos homens, pouco importa quem empurrou ou deixou de empurrar. Importa o olhar, que buscará modos de se cruzar com os da moça. Às mulheres, o vozerio de horas antes fica em outro plano. As atenções se voltam aos esposos: “jura que você nunca falou com aquela tipa do fazendeiro!” (MACHADO, 2003: 188). Dessa forma, o que era público, tornou-se privado – e voltará à esfera pública -, nesse movimento constante de fronteiras modernas indefinidas.

E o crítico de teatro, que assistiu toda a cena, estoura: “Pirandello escarrado! Sei personaggi in certa d'autore!” (MACHADO, 2003: 188).

A Rua General de Paiva é um microcosmo da cidade. Ali estão representados valores simbólicos e tipos físicos que povoaram a urbe, segundo as percepções de Antônio de Alcântara.

ra. Apesar de se passar num bairro de pequena burguesia, os elementos populares pontuaram, timidamente – é verdade – a narrativa. Mas estiveram ali, de uma forma ou outra, segundo as impressões do escritor. Se os personagens de Pirandello necessitavam de um autor, como no desfecho aberto do conto, Antônio de Alcântara Machado se dispôs a traduzir os cenários e atores da cidade de São Paulo. Numa história confusa, de constantes interrupções e inversões de expectativas, ele recortou uma esquina e expôs as contradições sentidas, inclusive reconhecendo as impossibilidades da linguagem diante de encontros e desencontros.

Considerações finais

Antônio de Alcântara Machado foi um autor que nos deixou estradas de acesso frutíferas. Representou, em texto e forma, um tempo de mudanças, de temporalidades sobrepostas e sociabilidades das mais diversas. Seus personagens sintetizaram os homens e as mulheres que tatearam num ambiente de grandes transformações, por uma cidade que se refazia inúmeras vezes ao curso de uma geração.

A Literatura nos permite explorar as inúmeras entradas de uma época. Por ela, acessamos sensibilidades e investigamos histórias cotidianas, miúdas, comuns. A ficção é registro importante de um contexto, de um tempo de escrita. Entretanto, ainda que seduzidos pela prosa do narrador, não devemos utilizá-la como ilustração de um período, como uma espécie de atestado de validade: foi assim. Além de erro metodológico, tal procedimento empobreceria a fonte, esvaziaria suas incontáveis possibilidades, e nos privaria de revisitarmos, pelas tramas ficcionais, a riqueza dos imaginários passados, que revigoram, inclusive, o nosso tempo e fazer historiográfico.

Referências

ANDRADE, Oswald. Carta-Oceano. In: MACHADO, Antônio de Alcântara. *Pathé-Baby*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Garnier, 2002.

AVELINO, Yvone Dias. Os labirintos da arte de narrar: História e Literatura. In: CARVALHO, Alex Moreira; FLORIO, Marcelo; AVELINO, Yvone Dias. *História, Cotidiano e Linguagem*. São Paulo: Expressão e Arte, 2012.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERMAN, Marshall. *Um século em Nova York: espetáculos em Times Square*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CARMO, Eduardo Benzatti do. *A obra ficcional e jornalística do escritor Antônio de Alcântara Machado: letras e imagens*. Tese de Doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUC-SP, São Paulo, 2004.

- CAVALCANTE, Djalma. Novas propostas. In: MACHADO, Antônio de Alcântara. *Contos Reunidos (Brás, Bexiga e Barra Funda; Laranja da China; e outros contos)*. São Paulo: Ática, 2003.
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes; AVELINO, Yvone Dias; GONÇALVES, Adilson José; LUKACKS Jr., Estevão. “O bosque sagrado e o borrado”. *Revista Projeto História*. São Paulo, vol. nº 8/9, p. 7-26, 1992.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- LARA, Cecília de. Mana Maria: a volta à serenidade. In: MACHADO, Antônio de Alcântara. *Mana Maria*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2002.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. *Cavaquinho & Saxofone (solos) 1926-1935*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. *Contos Reunidos (Brás, Bexiga e Barra Funda; Laranja da China; e outros contos)*. São Paulo: Ática, 2003.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. *Pathé-Baby*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Garnier, 2002.
- MACHADO, Luís Toledo. *Antônio de Alcântara Machado e o Modernismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil III*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NAVAS, DIANA. *Narcisismo discursivo e metaficção: Antônio Lobo Antunes e a revolução do romance*. São Paulo: Scortecci, 2009.
- O’DONNELL, Julia. *De olho na rua: a cidade de João do Rio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- PESAVENTO, Sandra Jathay. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- ROMERO, José Luís. *América Latina: as cidades e as ideias*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da belle époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SOMEKH, Nadia. *A cidade vertical e o urbanismo modernizador*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2014.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Submetido em: 24/09/2020

Aprovado em: 03/11/2020