UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

DIOGO BARBOSA MACIEL

**Antônio de Alcântara Machado e a criação de São Paulo:
personagens, espaços e experiências**

Versão corrigida

São Paulo
2018

DIOGO BARBOSA MACIEL

**Antônio de Alcântara Machado e a criação de São Paulo:
personagens, espaços e experiências**

Versão corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social

Orientadora: Prof.^a Dra. Fernanda Arêas Peixoto

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M152a Maciel, Diogo Barbosa
Antônio de Alcântara Machado e a criação de São
Paulo: personagens, espaços e experiências / Diogo
Barbosa Maciel ; orientadora Fernanda Arêas Peixoto.
- São Paulo, 2018.
155 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Antropologia. Área de
concentração: Antropologia Social.

1. Antônio de Alcântara Machado. 2. São Paulo (SP).
3. Modernismo. 4. Cidades e imaginários urbanos. 5.
Antropologia e literatura. I. Peixoto, Fernanda
Arêas, orient. II. Título.

MACIEL, Diogo Barbosa. **Antônio de Alcântara Machado e a criação de São Paulo:** personagens, espaços e experiências. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. 2018. 155p.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Presidente: Prof.^a Dra. Fernanda Arêas Peixoto.

Assinatura: _____.

Prof.^a Dra. Heloísa André Pontes (Departamento de Antropologia/Universidade Estadual de Campinas).

Julgamento: _____. Assinatura: _____.

Prof.^a Dra. Ana Claudia Scaglione Veiga Castro (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/Universidade de São Paulo).

Julgamento: _____. Assinatura: _____.

Prof.^a Dra. Silvana Nascimento (Departamento de Antropologia/Universidade de São Paulo).

Julgamento: _____. Assinatura: _____.

Ao Felipe.

À memória de Samanta de Araújo Vieira.

Agradecimentos

Difícil avaliar a proporção do débito acumulado ao longo de minha ainda curta trajetória acadêmica – do colégio ao mestrado – diante das muitas pessoas que, contribuindo de formas variadas, não apenas tornaram real a possibilidade de um estudante de escola pública e filho de trabalhadores pobres da grande São Paulo chegar ao final de um curso de pós-graduação em uma universidade de excelência, como também fizeram desse caminho um luminoso processo de transformação e crescimento pessoal, cuja extensão este modesto produto final certamente não é capaz de exprimir.

Os pilares que sustentam qualquer uma das minhas iniciativas e toda a minha disposição para prosseguir são, e sempre serão, meus pais, Eliete e Israel (Sapé), meu filho Felipe, minha sobrinha Giuliana e meus irmãos Everton e Igor. A maneira como sempre nos unimos e enfrentamos juntos todas as dificuldades é um dos grandes orgulhos que eu carrego na vida. Obrigado pela preocupação, pelo apoio às minhas decisões e pelo amparo disponível sempre que eu precisei. Amo todos vocês.

Três professores estão entre os grandes responsáveis pelo rumo que tomei em minha formação. Os dois primeiros lecionaram respectivamente Língua Portuguesa e História durante todo meu ensino médio: Edemir Fernandes Bagon e Nilton Franco talvez não tenham a dimensão do quanto a sua convicção de que os alunos da E.E. Natalino Fidêncio poderiam ambicionar voos mais altos me proporcionou em estímulo e motivação. Agradeço aos dois pela fé na educação como instrumento de transformação, por nossas muitas conversas dentro e fora da escola, pelos livros dados e emprestados durante minha adolescência e pela boa amizade que sempre cultivamos.

À professora Fernanda Peixoto, quero agradecer não apenas por sua dedicação exemplar, pelas leituras cuidadosas e pelo entusiasmo permanente com que acompanhou o desenvolvimento desta pesquisa, mas também, e sobretudo, por ter acreditado em um aluno de graduação inseguro e silencioso, investindo de maneira convicta seu tempo e confiança para que eu acreditasse em mim mesmo e no potencial deste trabalho. Sua orientação e amizade são um grande privilégio.

Karina Freitas, Suzane Araújo e Jackie Ferreira, devo a vocês muito da minha saúde mental. Mais de uma década de amizade fez com que passássemos por muitas coisas juntos – alegrias e tristezas, afastamentos e reaproximações – mas se de uma coisa eu jamais duvidei é que a vocês três eu sempre posso recorrer, não importa o que aconteça. Obrigado pelo

companheirismo genuíno e pela confiança que sempre depositaram em mim. Estas palavras eu estendo à Carolina Couto, por nossa boa amizade desde a graduação; ao André Dorta, amigo muito querido e sempre interessado no meu trabalho; ao Eric Sabino, grande parceiro apesar das distâncias; aos amigos da vila, Erick Mendes, Guilherme Costa, Leonardo Leal e Raphael Alcântara; e às queridas amigas do “janta”, Ananda Chaves, Fábio Teodoro, Fernanda Gomes, Juliana Carvalho, Juliana Matos e Marina Pessoa, presentes que a Letras me proporcionou, e que fizeram os rápidos encontros antes das aulas de graduação serem muitas vezes o melhor momento do dia.

Estes anos de mestrado me proporcionaram o privilégio de morar com pessoas por quem eu tenho enorme admiração. O ímpeto transformador do Gabriel Martins e a extraordinária dedicação da Isabel Furlan são uma grande fonte de inspiração. O Max Gimenes, grande companheiro, esteve comigo em muitas realizações desde o final da graduação. Aprendi muito com as nossas conversas e parcerias. Nos meses finais ainda tive o bônus da prazerosa convivência com a Rachel Louise. A todos, família em sentido pleno, agradeço pelo ambiente sempre alegre e acolhedor, pelos encontros animados, pelos célebres campeonatos de videogame, pelos conselhos que trocamos e por construirmos juntos a melhor casa do Butantã.

Sou grato também às amigas e aos amigos que fiz durante o curso de Ciências Sociais. Gostaria de mencionar a fundamental importância da experiência com os colegas da *Revista Primeiros Estudos*, de cuja comissão editorial participei no ano de 2014, com um agradecimento carinhoso às queridíssimas Adriana Matos e Barbara Soares. Agradeço também à Lilian Sendretti, pelas angústias compartilhadas desde a primeira iniciação científica, e à Juliana Alves, amiga querida e sempre presente. Agradeço também aos colegas do PPGAS-USP que, espero, se sintam bem representados pela menção à Jacqueline Moraes Teixeira, figura extraordinária, sempre disposta a ouvir e ajudar a todos. Registro um agradecimento especial ainda aos colegas com quem trabalhei em duas comissões editoriais da *Revista Cadernos de Campo* (2015 e 2016) e aos que organizaram comigo a I Jornada de Antropologia do PPGAS (2016).

Aos colegas do *Coletivo ASA – Artes, saberes e antropologia*, Adriana Taets, Bruno Zorek, Dalila Vasconcellos, Eduardo Pedrosian, Isabela Pereira, Júlia Goyatá, Lorena Avellar, Luísa Valentini, Rodrigo Ramassote, Thaís Brito, Vinicius Spira e Vitória de Zorzi, agradeço pelo ambiente honesto de troca de ideias, pela recepção respeitosa quando eu ainda era aluno de graduação e pela generosidade com que em muitos momentos – reuniões, conversas, cafés – contribuíram para a fermentação de muito do que está nessas páginas. Obrigado especialmente

ao Bruno Ribeiro, pela parceria desde os primeiros passos de nossas pesquisas; à Julia Di Giovanni, pelo auxílio sempre prestativo e pela leitura cuidadosa no exame de qualificação; ao Luis Felipe Sobral, pela valiosa leitura de parte do trabalho; ao Alexandre Bispo, pelo ânimo com que me incentivou e pela trajetória exemplar; à Thaís Waldman, pela afeição e pela troca constante de materiais de pesquisa e principalmente pelas angústias compartilhadas; e à Aline Murillo, inspiradora pelo amor com que se dedica às pessoas e a tudo com que se envolve, por nossas muitíssimas conversas e pela amizade sempre carinhosa.

Devo à minha turma de mestrado incontáveis contribuições a esse trabalho, resultado de uma presença acadêmica (e extra-acadêmica) muito estimulante. Sou grato pela convivência agradável com Aline Aranha, Carolina Mazzariello e Henrique Pougy; e pela oportunidade de conviver mais de perto com Renata Cortez, amiga muito querida; Gustavo Berbel, parceiro de trabalhos, literatura, boemia e coração alviverde; Rafael Hupsel, fotógrafo brilhante, cujo empenho na pesquisa, além de seu amor pela antropologia, inspirou a todos nós; Mari Machini, sua alegria espontânea e radiosa; Arthur Fontgaland (o Caipora), dono da prosa mais encantadora; Lucas Bulgarelli, pela amizade sempre carinhosa; e Hélio Menezes, esse gênio, parceiro cuja generosidade intelectual e afetiva (de que tive o privilégio de me servir) eu tanto admiro.

À Gabi Freire – síntese do que de melhor me aconteceu durante este mestrado – quero expressar toda a minha admiração pela mulher, pela antropóloga e pela companheira, com um agradecimento especial pela presença afetuosa, pelo que tem me ensinado com sua personalidade questionadora e carinhosa, pelo suporte decisivo nos meses finais de pesquisa e escrita e, principalmente, pelos sentimentos que vem me proporcionando, permanente estado de poesia que experimento desde que escolhemos compartilhar nossos mundos.

Agradeço também a companhia da queridíssima Paula Alegria, dentro e fora da USP, e dos amigos Igor Costa e Rafael Quintanilha. Sem a presença dos três, esses anos de mestrado não teriam sido nem de longe tão animados.

À Amanda de Lima Santana, agradeço pela confiança que sempre teve em mim e no meu trabalho, pelo apoio que me dedicou em muitos momentos e pelo privilégio de ter conhecido de perto sua sensibilidade e brilhantismo, com os quais muito aprendi.

Às professoras Heloísa Pontes, Ana Castro e Silvana Nascimento, agradeço, com especial emoção, pela participação na banca examinadora, pela leitura respeitosa do trabalho e pelos comentários encorajadores. Vou guardar com carinho esse dia e tudo o que ele representou. À

Ana Castro, agradeço ainda pelo incentivo e pelo acompanhamento do meu trabalho desde a iniciação científica, pelo convite para falar aos seus alunos e pela participação em meu exame de qualificação.

Agradeço ao Carlos Filadelfo pelo comentário decisivo de parte do trabalho, pelo interesse na pesquisa e pela amizade; ao Bruno Zeni, pela leitura em fases preliminares e pela troca de ideias e materiais sobre Alcântara Machado; e ao Bernardo Machado, pelo comentário cuidadoso à primeira parte e pela companhia diária na sala 26 (quase uma extensão lógica de nossas casas), que tornou mais leves as nossas horas de trabalho.

Quero registrar ainda o meu agradecimento à Liliane e ao Toninho, funcionários do Acervo Memória do Centro Cultural São Paulo – Divisão de Acervo e Documentação; e especialmente aos funcionários do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP – Denise, Gabriela, Pedro, Paulo, Marina e Mariana – pelo tratamento dedicado aos pesquisadores e pelo atendimento sempre gentil. Obrigado principalmente à Elizabete Ribas, diretora do arquivo, pela inestimável colaboração para a pesquisa e pela disposição com que sempre me recebeu.

Agradeço ao parecerista anônimo da Fapesp pelas leituras interessadas e pelos comentários estimulantes; e a todos os professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em Antropologia social da Universidade de São Paulo.

Finalmente, agradeço à CAPES pelo mês de apoio concedido e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) pelo financiamento, que viabilizou a realização desta pesquisa na iniciação científica (2013/19.684-7) e no mestrado (2015/11.275-6).

RESUMO

MACIEL, Diogo Barbosa. **Antônio de Alcântara Machado e a criação de São Paulo: personagens, espaços e experiências.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. 2018. 155p.

Esta pesquisa revisita a obra do escritor Antônio de Alcântara Machado, tomando como eixo da análise as diversas dimensões da cidade de São Paulo que ela traz à tona. Lembrado na história da literatura brasileira sobretudo pela autoria de *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), livro de contos em que trata principalmente da presença italiana e ítalo-brasileira na cidade, o autor é figura ativa nos círculos culturais de São Paulo nas primeiras décadas do século XX, notadamente por sua participação junto aos grupos modernistas. A partir da gama de perspectivas fornecida pela literatura, pelo jornalismo, pela história e pela crítica de espetáculos, sigo suas reflexões acerca de uma série de temas, tais como o lugar de São Paulo na modernização do teatro brasileiro; a renovação da literatura; a criação das identidades brasileira e paulistana; a presença de repertórios estrangeiros na vida cultural e na estética da cidade; e os debates sobre raça, classe e segregação socioespacial. Confiro especial atenção às relações entre cidade e cultura, temas que nos direcionam à convivência tensa entre os diversos tipos que ocupam os espaços da cidade, aos debates sobre a nação e o nacionalismo, à nova composição social e às transformações em curso em São Paulo. Na primeira parte do trabalho, acompanho a maneira como Alcântara Machado, fazendo as vezes de crítico teatral e urbano, observa e participa da produção da cidade, sugerindo intervenções seja no espaço urbano, seja no teatro brasileiro, orientado pela busca de uma modernização pautada por um veio nacionalista bastante específico, que propõe um mergulho nas raízes nacionais enquanto coloca São Paulo na condição de protagonista da história do país. Na Parte II, investigo as aparições de seis tipos sociais da cidade observados e descritos pelo escritor – caipiras, bacharéis e funcionários públicos, mulheres, crianças, italianos (e ítalo-brasileiros) e negros –, que compõe uma galeria de personagens eloquente em relação à maneira desigual com que a narrativa do progresso é apropriada e vivenciada por diferentes grupos. Concluo o trabalho sugerindo uma visão matizada da obra e de Alcântara Machado, atenta à importância do teatro e dos tipos sociais marginais no conjunto de sua reflexão, à complexidade do quadro da cidade que ele levanta e às articulações entre os diferentes gêneros em que ele escreveu.

Palavras-chave: Antônio de Alcântara Machado. São Paulo (SP). Modernismo. Cidades e imaginários urbanos. Antropologia e literatura.

ABSTRACT

MACIEL, Diogo Barbosa. **Antônio de Alcântara Machado and the creation of São Paulo city: characters, spaces and experiences.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. 2018. 155p.

This research aims to analyze Antônio de Alcântara Machado's work, focusing on many dimensions of São Paulo city treated by him. Recognized on Brazilian literature mostly by *Brás*, *Bexiga e Barra Funda*, his short story book about Italian and Italian-Brazilian presence in the city, the writer is an active character in the cultural worlds of São Paulo in the beginning of the 20th century, specially by his participation in the modernists groups. From the range of perspectives provided by literature, journalism, history and theater criticism, I follow his reflections on a series of themes, including the role of São Paulo on the modernization of the Brazilian theater; the creation of Brazilian and paulista identities, the presence of foreign ideas on the cultural life and aesthetics of the city; and debates on race, class and spatial segregation. I draw special attention to the relations between city and culture, themes that bring us back to the tense coexistence between characters living in the spaces of the city; to the debates about nation and nationalism; to the new social composition and transformations in progress in São Paulo. In the first part of the work, I pursue the way in which Alcântara Machado, acting as a theatrical and urban critic, observes and contributes to the production of the city, suggesting interventions either in the urban space or in the Brazilian theater, guided by a very specific nationalist conception, which proposes a dip in the national roots, while placing São Paulo as the protagonist of the history of the country. In Part II, I investigate the apparitions of six characters of the city observed by the writer – “caipiras”, bachelors and civil servants, women, children, Italians (and Italian-Brazilians) and blacks – who compose an eloquent gallery in relation to the unequal way in which the speech of progress is appropriated and experienced by different groups. I conclude by suggesting a more qualified view of the work and of the writer, more attentive to the importance of theater and marginal social types in the whole of his thoughts, a view that is more committed to the complexity of the picture of the city he raises and to the articulations between the different genres in which he wrote.

Key-words: Antônio de Alcântara Machado. São Paulo (SP). Modernism. Cities and urban imaginaries. Anthropology and literature.

Lista de figuras

FIGURA 1 - FOTOGRAFIA DA PRAÇA VERDI EM 1927, COM O MOSTEIRO DE SÃO BENTO AO FUNDO 35

FIGURA 2 - MONUMENTO A GIUSEPPE VERDI EM SUA LOCALIZAÇÃO ATUAL, AO LADO DAS ESCADARIAS DE ACESSO DO VALE DO ANHANGABAÚ À RUA LÍBERO BADARÓ 38

FIGURA 3 - TEATROS MUNICIPAL E SÃO JOSÉ - 1914 42

FIGURA 4 - RECORTE DA ENTREVISTA COM HEITOR VILLA-LOBOS NO CADERNO DE ALCÂNTARA MACHADO 44

FIGURA 5 - LOCALIZAÇÃO APROXIMADA DAS SALAS DE ESPETÁCULO EM SÃO PAULO (1914) 47

FIGURA 6 - LOCALIZAÇÃO APROXIMADA DAS SALAS DE ESPETÁCULO EM SÃO PAULO (1934) 48

FIGURA 7 - FOTOGRAFIA DO ESPETÁCULO NOTÍCIAS DE SÃO PAULO, APRESENTADO PELA COMPANHIA DRAMATICUS 77

FIGURA 8 - ILUSTRAÇÃO DE DI CAVALCANTI AO COMENTÁRIO DE ALCÂNTARA MACHADO 80

FIGURA 9 - VOLTOLINO. IL XX SETEMBRE 117

FIGURA 10 - BICO DE PENA DE POTY PARA A EDIÇÃO DE 1988 DAS *NOVELAS PAULISTANAS* 138

FIGURA 11 - CAPA DE *LARANJA DA CHINA*, REPRODUZIDA NA EDIÇÃO DE 1988 DAS *NOVELAS PAULISTANAS* 139

FIGURA 12 - FOTO DE CAPA DA NOVA EDIÇÃO DOS MELHORES CONTOS DE ALCÂNTARA MACHADO 140

Sumário

INTRODUÇÃO

A SÃO PAULO DE ANTÔNIO DE ALCÂNTARA MACHADO 13

UM BREVE PERFIL DE ANTÔNIO DE ALCÂNTARA MACHADO 17

FORTUNA CRÍTICA DE ANTÔNIO DE ALCÂNTARA MACHADO E SEU ARQUIVO NO IEB-USP 27

PARTE I. ANTÔNIO DE ALCÂNTARA MACHADO E OS ESPETÁCULOS EM SÃO PAULO ESPAÇOS E REPERTÓRIOS 34

PEQUENO MAPA DO TEATRO EM SÃO PAULO 37

NOTÍCIAS DE SÃO PAULO: ALCÂNTARA MACHADO ENTRE O TEATRO E A LITERATURA 76

PARTE II. INVENÇÃO DO DRAMA COTIDIANO

A “ETNOGRAFIA CITADINA” DE ANTÔNIO DE ALCÂNTARA MACHADO 79

CAPIRAS NA CIDADE: DESLUMBRAMENTO E ESTIGMA 85

PASSADOS E PASSADISMOS: BACHARÉIS, BANDEIRANTES E FUNCIONÁRIOS PÚBLICOS 90

MULHERES ANTIGAS E MULHERES DE HOJE 97

TRÊS CRIANÇAS E DUAS MEDIDAS 107

ITALIANOS E ÍTALO-BRASILEIROS: ALGUNS RETRATOS 111

“A TERCEIRA RAÇA TRISTE”: ESTEREÓTIPOS E MARGINALIZAÇÃO 126

ALGUMAS IMPRESSÕES DE PESQUISA À GUIA DE CONCLUSÃO 137

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 142

ACERVOS CONSULTADOS 142

OBRA DE ANTÔNIO DE ALCÂNTARA MACHADO 142

BIBLIOGRAFIA GERAL 142

Introdução: a São Paulo de Antônio de Alcântara Machado

Lembrado na história da literatura brasileira principalmente pela autoria de *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), Antônio de Alcântara Machado é figura de participação ativa nos círculos culturais de São Paulo nas primeiras décadas do século XX.¹ Apesar de sua intensa atuação como jornalista, animador cultural, historiador, ficcionista e crítico teatral, é sobretudo o livro sobre a vida de italianos e ítalo-paulistas na cidade, tido por muitos como um clássico das narrativas curtas, que o faz integrar não apenas as coletâneas sobre o modernismo, como também a bibliografia de diversas pesquisas históricas e sociológicas sobre aquelas décadas. Retornar ao escritor noventa anos após sua atividade nas letras paulistas e colocar novas questões a respeito da cidade de São Paulo a partir das perspectivas fornecidas pelo conjunto de sua obra é o principal objetivo deste estudo.

A exemplo de muitos outros escritores, Alcântara Machado está observando e refletindo sobre as transformações que têm lugar em São Paulo, cidade que, impulsionada economicamente pelos lucros do café e alçada à condição de protagonista na política nacional após o advento da República, multiplica sua população em curto espaço de tempo, assistindo à chegada de grandes contingentes populacionais vindos de diversas partes do país e do mundo. Como vem mostrando a vasta bibliografia sobre esse período, essa nova ordenação acentua o desequilíbrio na distribuição dos recursos provenientes do progresso material da cidade e realça a heterogeneidade dos habitantes que passam a conviver no espaço urbano, cena que tem como pano de fundo o nascimento de instituições em moldes liberais e democráticos em um país de raízes coloniais e escravocratas.

Os descompassos são visíveis. A modernização e o crescimento da cidade vêm acompanhados da proliferação descontrolada de loteamentos e cortiços nos arrabaldes, concomitantes aos projetos urbanísticos e arquitetônicos que alteram a feição dos bairros centrais e determinam novos vetores de expansão. Enquanto a exclusão e a pobreza assumem proporções acentuadas, os debates sobre a feição estética adequada à condição moderna e agroexportadora de São Paulo entram na agenda de setores das elites, que se empenham em reelaborar os espaços

¹ Antônio Castilho de Alcântara Machado d'Oliveira (25 de maio de 1901 – 14 de abril de 1935). Apesar de as fontes sobre o escritor transitarem entre três tipos de grafia de seu prenome – Antonio, Antônio e António – adoto a última ao longo do texto, com base em alguns de seus críticos e nos recortes e manuscritos da Coleção Antônio de Alcântara Machado no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Djalma Cavalcante (2001) conta que Alcântara Machado teria ele próprio adotado esta acentuação a fim de que a pronúncia remetesse à maneira como fazia a “gente bandeirante” fundadora de São Paulo.

mais nobres da cidade, especialmente o centro e seu entorno. Ao mesmo tempo, começam a surgir novos bairros e jardins como os Campos Elísios, Higienópolis e a Vila Buarque, destinados a abrigar as velhas e novas elites.²

Objeto preeminente das observações de Alcântara Machado, essa São Paulo que se expande para além da colina que abriga seu famoso Triângulo Central é descrita e pensada em sua materialidade, sob um olhar atento à arquitetura que começa a se consolidar em estilo eclético, à verticalização das construções e aos monumentos erigidos em espaços privilegiados. Além disso, o escritor observa as dinâmicas das ruas, dedicando muitas páginas à circulação cada vez mais intensa de mercadorias, informações, automóveis e tipos sociais, transformações que dão origem a novas experiências no espaço urbano. Nos textos de Alcântara Machado têm lugar também a vida cultural e as formas de lazer cada vez mais movimentadas, que se expressam nas artes plásticas que se atualizam de acordo com o último grito da cena parisiense, na organização de inúmeros salões de arte e na inauguração de novas casas cinema, clubes recreativos e casas de chá, assim como no grande número de teatros construídos nas duas primeiras décadas do século, que passam a receber uma gama variada de espetáculos e companhias nacionais e estrangeiras. Paralelamente a esses muitos interesses, Alcântara Machado reflete sobre os novos rumos da literatura que, inspirada muitas vezes na própria cidade, passa a repensar seus temas e a refletir, dentre outras coisas, sobre a elaboração de formas compositivas adequadas à compreensão do fenômeno urbano.³

Ao tomar São Paulo como tema e problema privilegiado, Alcântara Machado acompanha um certo espírito dos anos 1920, autointitulado renovador, que, paralelamente ao fomento de pesquisas sobre o “Brasil profundo” e sobre as raízes populares da cultura nacional, converteu a cidade em fonte e foco da criação cultural (Morse, 1970; Sevcenko, 1992). Se diante das novas experiências urbanas – as multidões, as tecnologias, os conflitos, o ritmo de vida acelerado etc. – os variados modernismos estrangeiros tomaram as metrópoles nascentes como matéria-prima de

² Para uma visão geral da modernização urbanística de São Paulo, ver Campos (2002). Para os debates sobre a feição estética adequada para a cidade, ver Castro (2008), Fabris (1987) e Mello e Castro (2014). Em relação aos novos bairros de elite, ver Marins (2011; 2016).

³ A bibliografia sobre as transformações na cidade na entrada do século XX, como dito, é vasta. Para uma visão geral da história da cidade, me servi principalmente dos trabalhos de Morse (1970) e Sevcenko (1992). Peixoto e Bispo (2016) analisam a verticalização do centro, baseada no caso do Edifício Martinelli. Para as artes plásticas, ver A. Amaral (1997) e Chiarelli (1995). Para os espetáculos de teatro e música e a intensificação das formas de lazer, ver Azevedo (2004); Bessa (2012); Lara (1987); Magaldi e Vargas (2000); Moraes e Fonseca (2012); e Silveira (1976). Para alguns trabalhos sobre o substrato urbano de parte da literatura do período, ver Andrade (1974 [1942]; 1986 [1922]); Bosi (2003; 2006); Candido (2011); Lafetá (1986; 1994); e Schwarz (1983; 1989).

sua produção (Bradbury; Macfarlaine, 1999), também no caso brasileiro a literatura e as páginas dos jornais serviram de acesso à compreensão dos processos de modernização intensos e quase sempre contraditórios pelos quais passavam as principais capitais (Castro, 2016, p.109).⁴

Incorporada ao repertório das várias artes e tendências no interior do modernismo – seja na poesia do próprio Mário de Andrade ou na pintura de Tarsila do Amaral e Lasar Segall; seja na escultura de Victor Brecheret e nos textos de Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Blaise Cendrars e Plínio Salgado, entre tantos outros – São Paulo é, no dizer de alguns de seus principais artistas, o lugar do impulso inicial da renovação modernista, a única cidade, segundo Mário de Andrade, que reunia condições para importar o “espírito” necessário à atualização da inteligência brasileira (1974 [1942], p.236).⁵

Os debates em torno da renovação modernista ocorrem simultaneamente à revisão da história de São Paulo pelas elites tradicionais que, na pena de intelectuais como Alfredo Ellis Jr., Alfredo d’Escagnolle de Taunay e José de Alcântara Machado, pai de Antônio, dá sequência a uma linha de vigorosas pesquisas sobre a formação da cidade e sobre aqueles que eram, e em grande medida ainda são, identificados como seus principais propulsores. Ainda que com discordâncias e ênfases distintas, esses grupos buscam promover, segundo Raquel Glezer, “a transposição do bandeirante do século XVII para o paulista do século XX, dando sentido de continuidade e qualidade aos habitantes do estado, [...] considerado[s] o[s] herdeiro[s] dos elementos qualificados do bandeirismo: espírito de iniciativa, valentia e arrojo” (2007, p.47). As elites locais intentam, assim, reafirmar sua condição de protagonista na história do Brasil, fundando “mitos de origem” próprios e justificando a narrativa do presente autodenominado triunfante de São Paulo por seu passado dito pioneiro e desbravador.⁶

⁴ Ana Castro argumenta que “foi justamente por meio da literatura de ficção que as contradições se fizeram mais presentes, contrapostas à documentação técnica e oficial que privilegiava o viés modernizador das intervenções” (2016, p.109). Ver também Peixoto (2006, p.182-185).

⁵ “Caipira de serra-acima”, nas palavras de Mário de Andrade em seu célebre balanço do movimento modernista, “conservando até agora um espírito provinciano e servil, [...] São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo” (1974 [1942], p.236).

⁶ Nas palavras de Maria Isaura Pereira de Queiroz, as elites paulistas da época entendiam seu pioneirismo nos negócios e na condução do estado como a “continuação das virtudes que os bandeirantes haviam possuído” (1992, p.83). Marca de distinção cunhada pelos paulistas quatrocentões, o qualificativo “bandeirante” passou a ser sinônimo de paulista a partir de fins do século XIX, subsumindo aquele espírito de ousadia, coragem e pioneirismo que, desde pelo menos os primeiros historiadores das bandeiras – Pedro Taques e Frei Gaspar da Madre de Deus – foi associado aos sertanistas oriundos do planalto paulista (Queiroz, 1992). Sobre a historiografia paulista, ver também Castro (2013, p.66-89); Glezer (2007); Guastini (1940); e Waldman (2015). Para uma aproximação dos vínculos entre a literatura de Alcântara Machado e seus trabalhos históricos, ver Gusmão (2008).

A partir da gama de perspectivas fornecida pela literatura, pelo jornalismo, pela história e pela crítica de espetáculos, modalidades expressivas que exercitou, Alcântara Machado intervém em parte dos debates da época. Partindo via de regra da observação do cotidiano de São Paulo, o escritor oferece acessos particulares para identificarmos, por exemplo, as maneiras como repertórios artísticos e culturais estrangeiros passam a circular na cidade, servindo de referência para arquitetos e planejadores urbanos, assim como para escritores, compositores e dramaturgos. De outro ângulo, a presença estrangeira alimenta também o debate racial, central para a compreensão daquelas primeiras décadas do século XX, que se imiscui em muitas reflexões encontradas nas páginas de Alcântara Machado.

Tanto as transformações urbanas quanto o debate racial – entre muitos outros temas – aparecem em descrições perspicazes dos espaços e dos personagens da cidade, levados à cena em experiências sociais que, se apontam para a complexidade, para as ambivalências e para as mudanças de perspectiva de Alcântara Machado ao longo do tempo – ele, por exemplo, assume a defesa e colabora com as renovações propostas pelos modernistas ao mesmo tempo em que se compromete com a valorização do passado e das tradições paulistas, bem como com a narrativa do progresso da cidade – são eloquentes também no que diz respeito aos descompassos que marcam as transformações da cidade.

Este estudo orienta-se, assim, por dois esforços principais e intercruzados. O primeiro deles é contribuir para uma leitura da obra de Alcântara Machado à luz dos temas e questões levantados pela bibliografia, é certo, mas com o intuito de propor uma abordagem distinta, principalmente pela consideração do conjunto da produção do escritor, conferindo especial atenção ao modo como sua reflexão traz contribuições relevantes para o estudo de dimensões diversas da experiência social e urbana de São Paulo. Como desdobramento imediato do objetivo primeiro, o segundo intuito da pesquisa é acrescentar à já robusta bibliografia sobre a cidade os pontos de vista de Alcântara Machado em relação a temas que lhe são caros e que transpassam todas as facetas de sua reflexão. Ao leitor interessado na São Paulo do período modernista de modo geral e na figura de Alcântara Machado em particular, este trabalho oferece uma leitura a partir de um ângulo analítico ligeiramente deslocado, atento não a textos e temas comumente privilegiados pela crítica (embora esses sejam de fato incontornáveis) mas a questões que, se insinuando nos meandros de uma obra que é sinuosa, complexa e plural, “conduzem a

preocupações centrais [do autor] em foco” (Peixoto, 2015, p.24),⁷ todas de grande valor para acedermos a um momento de agitação cultural que deixou marcas permanentes na inteligência do país e em muitos de seus personagens, sejam eles protagonistas ou anônimos.

Ao longo do estudo, sirvo-me de uma bibliografia de procedência variada, a fim de melhor aquilatar as concepções de Alcântara Machado sobre temas que eram objeto de intensa discussão naquelas décadas e que posteriormente seriam investigados a fundo na história, na literatura, na sociologia e nos estudos sobre teatro, arquitetura e urbanismo, entre outros. Trata-se de pensar, assim, com a ajuda dele, de suas experiências, produções e pontos de vista, a cidade como “arena cultural”, ou seja, como espaço de germinação de ideias e produção de embates, do qual Alcântara Machado não apenas é parte como também ajuda a produzir (Gorelik; Peixoto, 2016).

Um breve perfil de Antônio de Alcântara Machado

Herdeiro de umas das famílias mais tradicionais da cidade, com homens de destaque na política e no direito,⁸ Alcântara Machado teve uma educação adequada a quem estava sendo preparado para ser mais um elo da linhagem da qual provinha. Formado na Faculdade de Direito do Largo São Francisco (1919-1923) após passar por instituições de proa do ensino em São Paulo,⁹ o escritor pode ser lido, hoje, como um intelectual mais ou menos típico de seu tempo. Autodidata em literatura e teatro, o jovem bacharel ocupou desde cedo postos em importantes instituições e veículos de produção e difusão cultural da época, entre os quais pode-se incluir o Centro Acadêmico XI de Agosto, do qual participou ativamente,¹⁰ o *Jornal do Comércio*, em que escreveu regularmente e em diferentes formatos entre 1923 e 1927, além de outros, como o *Diário de S. Paulo*, os *Diários Associados* e o *Diário da noite*, alguns dos quais divulgaram versões preliminares de parte de seus contos.

⁷ Assim como no trabalho da autora, trata-se aqui de caminhar “por trilhas laterais e/ou menos percorridas” (Peixoto, 2015, p.25), buscando os nexos que ligam materiais e produções aparentemente marginais na obra de Alcântara Machado aos grandes temas pelos quais ele é lembrado e os rendimentos que tais relações podem trazer à tona.

⁸ A relação da família de Alcântara Machado com a cidade remete a Antônio d'Oliveira (1503-1580), um dos primeiros colonizadores da região, que fundou a vila de Piratininga junto com Martin Afonso em 1532. O bisavô do escritor, José Joaquim Machado de Oliveira (1790-1867) foi presidente de província, deputado geral, diplomata e historiador. Brasília Augusto Machado de Oliveira (1849-1919), o Barão da Santa Sé, avô de Antônio, foi lente da Faculdade de Direito de São Paulo, a exemplo de seu filho, José de Alcântara Machado de Oliveira (1875-1941), professor e diretor da mesma instituição e Senador da República, além de um dos principais expoentes da historiografia paulista. Sobre a família de Alcântara Machado, ver Barbosa (1988), Guastini (1940) e Miceli (2001, p.106-114).

⁹ Além da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, Alcântara Machado fez sua formação no Colégio Stafford (1908-1912), migrando, no Ginásio, para o Colégio de São Bento (1914-1918), todas instituições tradicionais de ensino em São Paulo. Sobre a Faculdade de Direito como lugar de formação das elites locais, ver Adorno (1988).

¹⁰ Alcântara Machado foi membro do Centro Acadêmico XI de Agosto e da comissão esportiva da Associação Atlética da faculdade, fundada em 1919. Sobre a constituição da referida associação, ver Sevcenko (1992, p.53).

Autor de uma obra curta devido especialmente ao seu falecimento prematuro antes de completar 35 anos de idade, o escritor publicou em vida um pequeno livro de crônicas de viagens, *Pathé-Baby* (1983a [1926]), e dois livros de contos, o já mencionado *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927) e *Laranja da China* (1928), aos quais foram reunidos postumamente *Mana Maria* e outros textos inéditos no volume *Novelas Paulistanas* (1988 [1961]). Além desses, assinou a monografia de cunho histórico *Anchieta na capitania de São Vicente* (1928) e a organização de um conjunto de documentos do intelectual jesuíta (1933). Após sua morte, os textos publicados em jornais e periódicos ao longo de sua carreira foram reunidos em três coletâneas: *Cavaquinho e Saxofone – Solos* (1940), compilação inicial a cargo de Sérgio Milliet e Cândido Mota Filho; *Prosa Preparatória e Cavaquinho e Saxofone* (1983b), organizado por Cecília de Lara e Francisco de Assis Barbosa a partir da revisão crítica e de acréscimos feitos à primeira edição; e, de publicação recente, a coleção *Palcos em Foco* (2009), também coligida por Lara, que reúne os textos de Alcântara Machado relacionados ao teatro e aos espetáculos em São Paulo. Encontram-se publicadas, por fim, as correspondências do escritor com Prudente de Moraes Neto e Alceu Amoroso Lima, organizadas respectivamente por Cecília de Lara (1997) e Francisco de Assis Barbosa (2001).

Primeiro livro publicado pelo escritor,¹¹ *Pathé-Baby* reúne um conjunto de relatos sobre as cidades europeias, em um timbre que marca a gênese do estilo que iria caracterizar a melhor prosa de Alcântara Machado. “Cinema com cheiro”, nas palavras de Oswald de Andrade no prefácio “em estilo telegráfico” à primeira edição (1983 [1926], p.38), lembrando o acorde impressionista das narrativas, o texto chamou alguma atenção à época de sua publicação, muito por conta do prestígio de que o escritor gozava sobretudo no meio jornalístico, mas também pelo exercício de observação e pelos retratos do Velho Continente, pintados com traços ao mesmo tempo pitorescos e irônicos. Se este é seu livro de menor circulação com apenas duas reedições,¹² as crônicas registram um momento de inflexão na carreira de Alcântara Machado, que pode ser compreendido em função de sua adesão à experiências estéticas ligadas ao modernismo.¹³

¹¹ Os textos compilados no livro haviam sido enviados da Europa por Alcântara Machado e publicados no *Jornal do Comércio* ao longo do ano de 1925, antes de sua edição em volume.

¹² O livro teve uma edição fac-similar em 1982, coordenada por Cecília de Lara, e outra, em 1983, na qual foram reunidas crônicas publicadas em *O Jornal* e no *Diário de São Paulo*, fruto de mais duas viagens: uma à Europa entre 1929 e 1930 e outra para Uruguai e Argentina no início de 1935. Para algumas críticas sobre o livro, ver M. Andrade (1926); Dami (1926); Guastini (1926); Lima (1926) e Holanda (1926; 1935).

¹³ *Pathé-Baby* é encerrado com os versos “nosso céu tem mais estrelas/nossa pátria tem mais flores/nossa pátria tem mais vida/nossa vida mais amores” extraídos da Canção do Exílio, de Gonçalves Dias, o que sugere aquele sentimento de quem reencontra o Brasil na Europa, não raro na vida intelectual brasileira.

Brás, Bexiga e Barra Funda, sem dúvida alguma sua obra mais lembrada e comentada pelos estudiosos da literatura modernista e de São Paulo, é a principal responsável por seu reconhecimento – tão merecido quanto limitador – como o “melhor prosador modernista” (Lima, 2001 [1951], p.71) e como “testemunha da imigração” (Ricupero, 1993). A presença ítalo-brasileira na cidade de São Paulo é, de fato, o grande tema deste livro. Em suas doze crônicas, pioneiras em diversas inovações técnicas e narrativas, o autor tematiza cenas da vida cotidiana paulistana na década de 1920, dedicando especial atenção às contribuições que este novo personagem trouxe para a fisionomia urbana e para a vida social em São Paulo. Através de uma observação rica em detalhes e com uma dicção descontínua e dinâmica, bastante inspirada em linguagens modernas como a do cinema e a do jornal, o escritor compõe situações cotidianas em um cenário de mudanças e conflitos, nas quais figuram novos e velhos personagens que transitam e interagem nas ruas da cidade.

Além de fornecer retratos variados da presença italiana em São Paulo – fazendo distinções entre o imigrante chegado nas primeiras décadas do século e seus filhos nascidos e radicados no Brasil, assim como entre industriais prósperos, trabalhadoras e crianças – o livro faz menção a outras figuras e espaços, que ultrapassam os três bairros operários indicados em seu título. Ainda que de maneira sutil, o autor mostra, por exemplo, a presença de negras e negros na cidade, quase sempre desempenhando atividades marginais em relação às classes mais abastadas, sobre a qual reflito na segunda parte deste estudo. Outros tipos sociais surgem de forma ainda mais evidente em *Laranja da China*, obra comumente tomada como um desdobramento de *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Segundo Alcântara Machado, no entanto, menos do que continuidade, o livro representa um esforço de deslocamento, tanto estético quanto geográfico e social, em relação aos contos sobre os ítalo-paulistas. De acordo com Manuel Bandeira, o escritor lhe confessara que havia “trabalhado muito para se libertar [em] *Laranja* [da China], assim como em *Brás, Bexiga e Barra Funda* trabalhara para se libertar de *Pathé-Baby*” (Moraes, 2001, p.397).¹⁴

¹⁴ Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade em 24 de julho de 1928. A correspondência parece trazer um lapso de Manuel Bandeira que grafa “*Laranja*” duas vezes, quando, presume-se pela data de publicação das obras e pelo conteúdo da missiva, uma deveria ser *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Eis o trecho na íntegra: “[O Alcântara] me mandou *Laranja* com esta dedicatória ‘Não esprema que não sai sumo.’ Gostei muito, achei que tinha muito sumo e disse a ele na carta em que agradei. Mas ajuntei que era aplicada a outro meio a mesma técnica de *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Segundo Alcântara Machado, no entanto, menos do que continuidade, o livro representa um esforço de deslocamento, tanto estético quanto geográfico e social, em relação aos contos sobre os ítalo-paulistas. De acordo com Manuel Bandeira, o escritor lhe confessara que havia “trabalhado muito para se libertar [em] *Laranja* [da China], assim como em *Brás, Bexiga e Barra Funda* trabalhara para se libertar de *Pathé-Baby*” (Moraes, 2001, p.397).¹⁴

“Galeria de caricaturas” segundo Francisco de Assis Barbosa (1936),¹⁵ *Laranja da China* ilustra tipos urbanos reconhecíveis em situações do cotidiano. Entre figuras marginais, camadas médias e tipos da alta burguesia paulistana, tal galeria contempla desde o “moreno carregado” Ulisses Serapião Rodrigues (Alcântara Machado, 1988, p.177), que foge do trabalho na roça e encontra um anúncio a sua procura no jornal, passa pelo funcionário público nacionalista “Doutor Washington Coelho Penteado”, até a senhorinha Elena Benedita de Faria, que sai a contragosto com um vestido de “babados indecentes, horrorosos e imorais” para dançar maxixe em um salão da cidade (Alcântara Machado, 1988, p.144). No decorrer das narrativas veem-se pequenas sutilezas acerca dos costumes e dos personagens da cidade, bem como dos espaços de trânsito e de lazer, em tramas que são construídas minuciosamente com o auxílio dessas características. Como mostro na Parte II, aí há lugar, ainda, para o contraponto da visão do imigrante apresentada em *Brás, Bexiga e Barra Funda*: se ele é protagonista no segundo livro, as poucas vezes em que aparece em *Laranja da China* ele é tratado de maneira pejorativa ou grosseira pelos brasileiros, indício de uma visão bem menos ufanista da imigração.

Esses dois livros de contos passam a ser publicados quase sempre em volume único a partir da 2ª edição, de 1944. Em 1961, eles são reunidos ao romance inacabado *Mana Maria* (1936) e a textos avulsos publicados em livro somente após o falecimento de Alcântara Machado.¹⁶ Organizado por Francisco de Assis Barbosa, o volume *Novelas Paulistanas* traz temas, personagens e ambientes variados. Vemos aí um cego comandando uma revolta desencadeada em um trem devido à falta de luz em “Apólogo Brasileiro sem véu de alegoria” (1929), as desventuras de “Miss Corisco” em concursos de beleza com juízes nacionalistas, entre outros. *Mana Maria*, por sua vez, apresenta um leque de situações típicas dos anos 1920, que se desenvolvem em torno de um enredo simples: uma família decadente de linhagem supostamente bandeirante se vê comandada por Mana Maria, personagem de forte apelo no sentido da mudança de costumes femininos, que adquire o respeito do pai e dos demais familiares à custa de uma vida devotada à administração

¹⁵ A afirmação está na coletânea *Em memória de Antonio de Alcântara Machado* (Vários Autores, 1936, p.67). Marcos Antonio de Moraes aponta o diálogo de *Laranja da China* com *Winnesburg, Ohio*, de Sherwood Anderson, obra na qual “amplo espectro de personagens transita num espaço urbano de província, individualizados, pois o autor exhibe o nome deles, no índice, junto ao título de cada um dos 22 contos (2017, p.10).

¹⁶ As *Novelas Paulistanas* trazem os seguintes textos avulsos: “As cinco panelas de ouro” (1931); “Miss Corisco” (1929); “Guerra Civil” (1929) e “Apólogo Brasileiro sem véu de alegoria” (1929); “O mistério da Rua General de Paiva” (1930); “Três Milagres de Anchieta” (1933) e textos de publicação póstuma: “Um inédito (sem título) de Antônio de Alcântara Machado” (1955); “O Nortista” (1943) e Fragmento de “Capitão Bernini” (Sem data, divulgado no Boletim Bibliográfico da Biblioteca Municipal de São Paulo, v. 42. n.º4. Outubro de 1981).

da casa e ao cuidado com a irmã mais nova, escolha que pouco a pouco a afasta do caminho “tradicional” que levaria ao casamento e aos filhos.

No período de dez anos em que atuou na imprensa, os textos de Alcântara Machado circularam de maneira restrita em revistas e periódicos especializados e nas páginas dos jornais com os quais colaborou. O principal deles foi o *Jornal do Comércio*, folha de grande circulação especialmente entre as classes abastadas, na qual ele foi responsável pela seção “Teatro e Música” entre 1923 e 1926, a convite de Mário Guastini, diretor do jornal e amigo de sua família.¹⁷ Nos pouco mais de três anos em que esteve à frente da seção, frequentou e comentou assiduamente toda a variedade de espetáculos que tiveram lugar nos palcos de São Paulo – peças teatrais, óperas, recitais, concertos, balés, bailados etc. As notas, vez ou outra, cediam lugar a debates com críticos de outros periódicos, homenagens a artistas e casas de espetáculo, entrevistas com personalidades,¹⁸ entre outros formatos.¹⁹

Alcântara Machado foi não apenas crítico regular da imprensa, mas estudioso do teatro brasileiro e leitor atualizado de revistas de arte europeias, fato que o tornou referência entre seus colegas, intelectuais de relevo no país.²⁰ Seu vasto conhecimento sobre o tema, aliado à posição ocupada em importantes veículos de divulgação cultural da cidade, lhe garantiu um lugar entre os principais críticos do momento, travando debates com os comentadores de outros grandes jornais, entre os quais o crítico anônimo d’*O Estado de São Paulo* e alguns comentadores do *Correio Paulistano*. Ao deixar o *Jornal do Comércio*, passa a colaborar na seção “Caixa” do *Diário Nacional* sob o pseudônimo J. J. de Sá (1928-1929). Neste órgão, ensaia contribuições de mais fôlego que

¹⁷ A respeito da escolha para que Alcântara Machado assumisse a crítica teatral no *Jornal do Comércio*, Mário Guastini diz: “efetivamente, em janeiro de 1923, tendo se retirado da folha o crítico teatral, minhas vistas se voltaram para o Antônio. Conhecia sua queda para as coisas de teatro; conhecia sua biblioteca; via-o frequentador assíduo nas casas de espetáculos; ouvia-lhe, frequentemente, o comentário justo e oportuno. Ninguém, pois, melhor do que ele, poderia preencher a vaga por tanta gente importante ambicionada. Contra o Antônio havia somente sua pouca idade. Causa de nada, uma vez que hoje os velhos são menos assentados do que os moços” (1926, p.83).

¹⁸ Lara (1981, p.60-69) anota os procedimentos literários – simultaneidade, observação etc. – mobilizados por Alcântara Machado na condução das entrevistas com personalidades.

¹⁹ São quase trezentos textos escritos via de regra ainda no calor do espetáculo e publicados de uma a cinco vezes por semana, frequência interrompida apenas duas vezes: durante a Revolução de 1924, entre julho e agosto desse ano, e durante os oito meses em que o escritor viajou para a Europa, entre março e novembro de 1925.

²⁰ Em carta de Alcântara Machado a Manuel Bandeira de 29 de janeiro de 1933, o poeta recebe as indicações que havia solicitado a Alcântara Machado para a formação de uma biblioteca do teatro em língua portuguesa, a que este, mesmo “sem os livros à mão”, responde com um longo balanço crítico dos autores nacionais e lusitanos que se prolonga desde o “quinhentismo” até o “modernismo”. Prudente de Moraes Neto também afirma a certa altura que “Antônio de Alcântara Machado é o único cidadão brasileiro que entende de teatro como gente”. Publicado originalmente em *O Jornal*. Sem Data (Arquivo IEB-USP. Coleção Antônio de Alcântara Machado, documento: AAM-0715). Salvo indicação contrária, todas as menções a documentos e manuscritos se referem a esta coleção.

partem das limitações e peculiaridades constatadas na observação dos espetáculos para chegar a propostas de cunho teórico voltadas para a modernização do teatro brasileiro do ponto de vista dos repertórios, das encenações e da infraestrutura adequada ao avanço da prática no país. Nessa parte de sua produção, ecoam reflexões que vinha elaborando na série de textos que, pelo menos desde 1924, publicara em revistas e periódicos como *Terra Roxa e outras terras* e *Revista Nova*, que ele próprio dirigiu, mas também em outros veículos como a *Revista do Brasil* e o *Diário de São Paulo*.

Desde o primeiro artigo publicado na imprensa – uma nota sobre o ator português Chaby Pinheiro no semanário *O Norte*, de Taubaté, em 1921 – e paralelamente à crítica teatral, o escritor colabora regularmente com o *Jornal do Comércio*,²¹ particularmente na página literária “Só aos Domingos” (1921-1924); também edita aí sueltos e outros tipos de comentário sobre temas variados (1924-1926), além de ser responsável por sua própria coluna, chamada a princípio de “Saxofone” (de 04 de setembro a 23 de outubro de 1926), e posteriormente de “Cavaquinho”.²² A produção jornalística do autor trata de assuntos diversos: notícias internacionais, homenagens a artistas e juristas, política, problemas urbanos, personagens e mudanças na cidade de São Paulo, literatura, arte e estética. É sobretudo na observação da vida urbana e em seus ensaios de maior fôlego, como “Estética suburbana”, “Voltolino” e “Calíope Tropical”, que se pode acompanhar e nuançar a postura de Alcântara Machado diante das transformações de São Paulo.

Notada por quase todos os que se dispuseram a estudar a obra do autor, a cidade está de fato no coração de sua produção e, de maneiras ora mais ora menos evidentes, se insinua por todas as frinchas a quem quer que se disponha a acompanhá-lo. Quando tomada em seu conjunto, a obra ilumina reciprocamente os distintos gêneros e tipos de registro que a compõem, razão pela qual defendo a relevância de pensar a reflexão do escritor sobre a cidade não apenas a

²¹ Estes textos foram publicados em *Cavaquinho e Saxofone – Solos* (1940) e *Prosa Preparatória e Cavaquinho e Saxofone* (1983b). Embora uma parte expressiva dos textos se repita nas duas edições, elas apresentam diferenças quanto à organização e ao conteúdo suficientes para que sejam tomadas como duas coleções distintas. É apenas na segunda edição, por exemplo, que se ilumina o período de juventude de Alcântara Machado, com a publicação de textos e discursos de seu tempo de estudante e de pesquisador de literatura. Mais do que sua consistência analítica, esses textos, de linguagem erudita e bacharelesca, valem como contraste a uma imagem “de modernista que surg[ia] pronto” e de obra “sem vacilações” que, como aponta Lara (1983b, p.21), circulou durante o século XX.

²² Alcântara Machado explica a troca de nome de sua coluna: “Isto agora passa a se chamar *Cavaquinho*. Explico o motivo. Há dois meses quando principiei a tocar todos os sábados os meus solos de saxofone dei a eles o título que sabem. Hoje porém li no número deste mês de outubro da *La Nouvelle Revue Française*, dez linhas de René Lalou referentes a um livro de René Bizet, chamado saxofone (ainda por cima, pelo jeito, cheio do mesmo espírito destas crônicas). Ora ninguém gosta de passar por plagiário ou coisa que o valha. Sobretudo quando não o é. Tal é o meu caso. Portanto e como brasileiro não se aperta, ponho de lado o saxofone sem pátria e empunho contente da vida o cavaquinho nacional” (Alcântara Machado, 1983b, p.192). Adendo a “Sherwood Anderson”, publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 30 de outubro de 1926.

partir das *Novelas Paulistanas*, mas de todo conjunto de sua produção. Um dos esforços do texto que se segue é discutir se – e como – ao acompanhar as diferentes facetas da obra, é possível expandir a visão que ela oferece sobre a paisagem urbana, tema comumente extraído da ficção do autor, e ampliar seu raio de abrangência, o que permitiria olhar de outros ângulos para a história de São Paulo e vislumbrar outras dimensões de sua vida social e cultural.

Além das alterações por que passou a cidade, outros dois temas costumam chamar a atenção na obra Alcântara Machado: os aspectos técnicos mobilizados na produção dos livros e as mudanças formais com as quais o escritor contribuiu para a composição de uma “prosa nova” no seio das renovações propostas pelos modernistas. Seja no que diz respeito à visualidade e ao ritmo das narrativas, à utilização de recursos gráficos para a expressão da dinâmica da vida moderna ou, ainda, ao apelo sensorial buscado nos textos, é rica a adjetivação empregada pelos estudiosos para caracterizar sua prosa: “de nervos tensos e cortando como uma lâmina de gilete”, dirá Sérgio Milliet (1944, p.6); “rápido, enxuto [e] pitoresco” como quer Alceu Amoroso Lima (2001 [1951], p.72); “primor de concisão, ritmo e vibração” nos termos de Nicolau Sevcenko (1994, p.32); “fotoflagrante icônico-verbal”, observa Décio Pignatari (1997, p.17); “ágil e sem atavios”, como assinala Marcos Antonio de Moraes (2000, p.28), o estilo desenvolvido por Alcântara Machado desde *Pathé-Baby* é baseado em frases nominais e coordenadas, com farta utilização de elementos da oralidade, diálogos e descrições curtas na construção de cenas, cuidadosamente montadas para alcançar um efeito de simultaneidade, dinamismo e apelo sensorial. Isso sem esquecer a construção de personagens com base nos objetos, roupas e adereços que eles portam consigo, técnica marcante e fundamental na construção dos tipos sociais.

Trata-se, de fato, de um estilo arrojado mesmo para os tempos modernistas, movimento que, no que diz respeito à dimensão literária, afirma o próprio Alcântara Machado, teve principalmente o verso como matéria e veículo da renovação estética.²³ As poucas experiências em prosa de escritores ligados ao movimento selecionavam temas tidos como modernos, ligados à pesquisa sobre a nação e às transformações urbanas, acompanhados de inovações gramaticais

²³ “Sem exceção”, diz Alcântara Machado em 1927, “toda a falação modernista gira sobre um único assunto: verso. A prosa não interessa a ninguém. A prosa não entra na cogitação dos teóricos da reação brasileira” (1983b, p.281). Segundo um dos personagens da época, Raul Bopp, a “insurreição literária de 1922 [...] deu autonomia aos meios de expressão; libertou o idioma de gramaticalismos inúteis; desamarrou a poesia em versos livres, em vez de estarem enquadrados em rimas (os ouvidos já estavam cansados da rima obrigatória). Acabou também com ornatos falsos e artifícios como a ‘chave de ouro’” (2012 [1931], p.99).

direcionadas para o registro brasileiro da língua portuguesa, por vezes irrompendo para o experimentalismo.²⁴

Vale lembrar que, desde a metade dos anos 1920, quando retorna de longa viagem à Europa, o escritor está ligado a um segmento muito específico dos debates modernistas, do qual faziam parte, dentre outros, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, Oswald de Andrade, Raul Bopp, Manuel Bandeira, Paulo Prado, Sérgio Milliet e Prudente de Moraes Neto. O autor é reconhecido por seus contemporâneos em função de seu trabalho na produção e direção de revistas, então um dos principais veículos de divulgação de ideias a serviço dos diferentes grupos que compunham o movimento. Já no último dia de 1925, por exemplo, Alcântara Machado começa a anunciar que “dar[á] à luz da inteligência pátria que lê, um quinzenário em formato de jornal” (Lara, 1997, p.29).²⁵ A revista *Terra Roxa e outras terras*, cujo primeiro número sairia vinte dias depois, foi dirigida por ele e por Couto de Barros – que também lhe dedicou um entusiasmado trabalho de divulgação durante sua existência efêmera.²⁶

Em um momento de fragmentação das tendências modernistas, este periódico se propunha a tarefa de ser um “jornal/eco das correntes modernistas” (*apud* Lara, 1972, p.37). O tom jocoso dos editoriais da *Terra Roxa*, que se percebe também nos ensaios de Alcântara Machado publicados em outros periódicos, sugere menos o espírito de confronto que caracterizou o primeiro momento do modernismo do que a intenção de fazer dialogar diversas tendências no interior da revista, o que, na concepção dos editores, contribuiria para a consolidação geral do movimento. Mesmo diante desse intuito de isenção, é possível perceber as ressonâncias das propostas do *Manifesto da Poesia Pau Brasil* na matéria da *Terra Roxa*, deixando claras as adesões de Alcântara Machado e da maioria dos colaboradores do periódico.²⁷

A chamada atualização estética da inteligência brasileira e a preocupação em cunhar uma forma artística adequada à investigação da realidade nacional reivindicadas nas páginas da *Terra Roxa* foram objeto de estudo de Alcântara Machado em seus ensaios no *Jornal do Comércio* ao

²⁴ Vale lembrar, por exemplo, as experiências em prosa de Oswald de Andrade em *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933); de Plínio Salgado em *O estrangeiro* (1926), de Mário de Andrade especialmente em *Macunaíma* (1928), entre outros.

²⁵ Carta de Alcântara Machado a Prudente de Moraes Neto a 31 de dezembro de 1925.

²⁶ Couto de Barros figurava ainda entre os investidores da *Terra Roxa*, junto com Paulo Prado, René Thiollier, Gofredo Telles e Sérgio Milliet. A revista encerrou-se no sétimo número, publicado a 17 de setembro de 1926.

²⁷ Entre os colaboradores da *Terra Roxa e outras terras* estão Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Luis da Câmara Cascudo, Blaise Cendrars, Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Hollanda. A revista também possibilitou a aproximação de Alcântara Machado com artistas modernistas mineiros, principalmente os organizadores da *Revista Verde* e d'A *Revista*, Carlos Drummond de Andrade, Martins de Almeida, João Alphonsus e Ascânio Lopes, entre outros (Cf. Santiago, 2002, p.198-199).

longo da segunda metade da década de 1920, reflexões que contribuíram para a elaboração de sua prosa e para a estilização da “língua paulistana” em sua obra ficcional. Essas inclinações o colocam em diálogo com outros artistas modernistas e, apesar das peculiaridades do escritor, que tinha na cidade de São Paulo o cadinho de Brasil que lhe interessava, reverberam também em outros veículos de divulgação do movimento.

O quarto número da revista *Terra Roxa e outras terras*, publicado em 27 de abril de 1926, é dedicado a José de Anchieta, intelectual jesuíta sobre quem ele havia escrito, como dito antes, a monografia *Anchieta na capitania de São Vicente*, contemplada em 1928 com o prêmio da Sociedade Capistrano de Abreu, que incentivava pesquisas inéditas sobre a história nacional. Publicada no ano seguinte, a obra atesta o interesse do autor por alguns dos temas de que se ocupara seu pai, José de Alcântara Machado, autodenominado “paulista de quatrocentos anos” (*apud* Guastini, 1940, p.53), e o aproxima da longa tradição de historiadores de São Paulo dedicados a pesquisas sobre o pioneirismo bandeirante e sobre a construção da identidade paulista.²⁸ No que diz respeito ao modernismo, o interesse na revalorização do predomínio paulista, ressaltado no título e na apresentação do primeiro número da *Terra Roxa*,²⁹ acompanha a afirmação de São Paulo como propulsora da nação não apenas em relação à economia e à política, mas também do ponto de vista artístico e cultural.

Posteriormente, Antônio de Alcântara Machado iria desavir-se com Oswald de Andrade por conta da *Revista de Antropofagia*, que ele dirigira entre 1928 e 1929, ao lado de Raul Bopp. A princípio, esta revista não deveria ser órgão de nenhuma tendência; ao contrário, diz Alcântara Machado, como antropófaga, “com[eria] de tudo e da[ria] aos colaboradores o direito ou a liberdade de se devorarem uns aos outros” (Barbosa, 2001, p.82-83).³⁰ Após uma série de intrigas intelectuais e financeiras entre Raul Bopp, Oswald de Andrade, Oswaldo Costa e Alcântara Machado, que levou ao afastamento deste da direção da revista em fevereiro de 1929, o periódico

²⁸ No final da década de 1920, José de Alcântara Machado publicou sua grande obra, *Vida e Morte do Bandeirante* (1965 [1929]), escrita a partir de “velhos testamentos paulistas – páginas de caráter, de brasilidade e de patriotismo” (Guastini, 1940, p.51), livro com o qual se candidatou à cátedra da Academia Brasileira de Letras.

²⁹ Observamos tal interesse em afirmações como “a fertilidade complexa e exagerada da terra roxa aparece como a origem de tudo quanto é sonho de uma imaginação de pioneiro: açúcar, café, arranha-céus, trens elétricos, lança-perfumes, diretórios políticos, ônibus e até literatos” (*apud* Waldman, 2015, p.83).

³⁰ Carta de Alcântara Machado a Alceu Amoroso Lima de 15 de maio de 1930, em que Alcântara se desculpa e explica detalhadamente os motivos de seu afastamento do periódico.

passa a hostilizar Mário de Andrade, Paulo Prado, Tristão de Athayde, Guilherme de Almeida e Yan de Almeida Prado, que também rompem com Oswald (Barbosa, 2001, p.82-85).³¹

A exemplo de suas antecessoras, a *Revista Nova* (1931-1932) também pretendia, de acordo com Alcântara Machado (seu idealizador ao lado de Paulo Prado e Mário de Andrade), ser uma “revista livre, campo aberto a todos os debates, arena para polêmica de todos os lados”. Para além da literatura, conta o escritor, ela teria “muita sociologia, muita história, muito folclore, muita ciência prática, muito ensaio, muita crítica e assim por diante” (Barbosa, 2001, p.107).³² Já no contexto posterior à Revolução de 1930, a problemática do autoconhecimento da nação ressurgia com nova força, ligada amplamente à reconstrução de um sentido do Brasil moderno, daí que o periódico ambicionara priorizar os ensaios de interpretação do país em detrimento da ficção e da poesia (De Luca, 2006). Contudo, o caráter “democrático” da publicação a desviara para um tom conciliatório incômodo a Mário de Andrade que, após algumas desavenças e dificuldades financeiras, afastou-se definitivamente de sua direção (Barbosa, 2001, p.43-47).³³

Se Alcântara Machado foi indiscutivelmente um personagem atuante na criação e direção de revistas modernistas, frequentemente lembrado por seus colegas devido à sua diligência na direção e ao entusiasmo com que as divulga, não devemos esquecer sua faceta de historiador tradicional (Gusmão, 2008), muito menos as dissidências existentes no interior do modernismo, nem tampouco os vínculos de origem do movimento com frações das elites locais. Se já em seu nascimento as propostas de renovação estavam longe de ser coesas, na segunda metade dos anos 1920 elas se subdividiam de maneira ainda mais complexa e em tendências por vezes antagônicas, como o integralismo do Grupo Anta, organizado em torno da figura de Plínio Salgado divulgador de princípios nacionalistas próximos aos do fascismo.³⁴ Ainda que tomada de uma visada

³¹ Com esta nova postura, declaradamente dedicada a fazer intrigas entre os diferentes grupos modernistas, a revista ainda circula no *Diário de São Paulo* até agosto de 1929, sob direção de Geraldo Ferraz.

³² Carta de Alcântara Machado a Alceu Amoroso Lima de 13 de janeiro de 1931.

³³ Carta de Mário de Andrade a Alcântara Machado de 23 de junho de 1932. O escritor manteve-se como colaborador esporádico até a extinção da revista em dezembro do mesmo ano.

³⁴ Quando em 1931 o manifesto da chamada Legião Revolucionária de São Paulo foi tomado por Assis Chateaubriand como um exemplo da literatura antropofágica, Alcântara Machado se apressa em desfazer a confusão, esclarecendo em entrevista ao *Diário de São Paulo* que o manifesto “não obedece à orientação vanguardista referida no artigo, mas à do chamado grupo verde-amarelo [...] ou melhor: ao grupo Anta” (Barbosa, 2001, p.27). Apesar de sua origem se confundir estrategicamente com do grupo da Poesia Pau Brasil, o grupo Anta, sob a liderança de Plínio Salgado, defendia uma posição particular de nacionalismo, fortemente inspirada no fascismo, que propunha a superação do passadismo através do “enlace estético entre a natureza e o novo homem brasileiro, através do qual chegaríamos à identidade do nosso verdadeiro espírito” (A. Prado, 1983, p.47). A hostilidade de Alcântara Machado ao grupo reflete não só a reconfiguração das posições políticas dos intelectuais no momento imediatamente posterior à Revolução de 1930, mas também a “literatura de farófia”, conforme defende na mesma entrevista, promovida por este grupo.

panorâmica, a atuação de Alcântara Machado nas revistas modernistas indica suas posições e tomadas de partido nos circuitos culturais da época, além de ajudar a delinear parte dessas tendências e embates.

Do perfil esboçado acima, vale sublinhar a relevância da participação de Alcântara Machado no movimento modernista que, apesar de não ser o foco deste estudo, é um pano de fundo incontornável, na medida em que deixou marcas decisivas nas reflexões que irá elaborar sobre o teatro e sobre as mudanças na cidade de São Paulo. Na segunda metade da década de 1920, seu espaço no *Jornal do Comércio* se converteu em mais uma base de apoio da renovação estética, ao divulgar para um público amplo parte das questões debatidas nos periódicos especializados que dirigiu. Por outro lado, nesses mesmos periódicos o escritor acompanha e discute temas como as identidades paulista e brasileira, a imigração e as questões de raça e mestiçagem, que de formas variadas vão aparecer também nas reflexões sobre a cidade e o teatro e em seu projeto ficcional.

Fortuna crítica de Antônio de Alcântara Machado e seu arquivo no IEB-USP

Acompanhar os estudos sobre Antônio de Alcântara Machado obriga o trânsito por diferentes campos do conhecimento, mas é nas diversas variantes, orientações estéticas e subáreas da crítica literária que se encontra a maior parte dos trabalhos dedicados à compreensão da obra do escritor. Contribui para essa concentração o fato de Alcântara Machado não ter, ele próprio, organizado a sua obra esparsa em jornais e periódicos que, a exemplo de alguns textos ficcionais inéditos, ficou sob cuidado de amigos e parceiros intelectuais após seu falecimento. Com efeito, boa parte de sua produção não publicada em vida só veio a ser conhecida na segunda metade do século XX, muito em função trabalho de pesquisa e recuperação do escritor por parte de Francisco de Assis Barbosa e principalmente de Cecília de Lara, os principais organizadores das edições comentadas e do arquivo pessoal do escritor no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).³⁵

Antes das colaborações de Lara e Barbosa, Cândido Motta Filho e Flávio Motta contribuíram para a formação do acervo documental depositado no IEB. As doações datam do ano de 1977.³⁶ Posteriormente, foram integrados ao arquivo os materiais das exposições *Itinerários*

³⁵ Sobre a formação da Coleção Antônio de Alcântara Machado no Arquivo IEB, ver Lara (1981) e Alfaia et alli. (1997).

³⁶ Parte destas informações estão em Alfaia et alli. (1997), catálogo da correspondência de Alcântara Machado com Prudente de Moraes Neto, fornecido pela supervisora técnica do Arquivo IEB, Elisabete Ribas, a quem agradeço.

Paulistanos na obra de Alcântara Machado (1982) e *O modernismo em São Paulo, a obra de Alcântara Machado* (1983), realizadas respectivamente pelo Arquivo do Estado de São Paulo e pela Fundação Casa de Rui Barbosa. Além desses, constam ainda materiais do último grande evento, salvo engano, realizado em torno da figura do escritor, organizado no vigésimo aniversário do Centro Cultural São Paulo (CCSP) em 2002, além de materiais da série de comemorações e homenagens em jornais e revistas ocorridas por ocasião do centenário de seu nascimento.³⁷

A coleção depositada no IEB preserva principalmente cartas (136),³⁸ manuscritos e fragmentos (31), uma variedade de textos, artigos, programas de espetáculos, revistas e outros materiais produzidos e coletados pelo próprio Alcântara Machado (690), além de três cadernos de recortes em que guardava os artigos publicados na imprensa. Chama especial atenção a seção “Sobre Alcântara Machado” (207) que, mostrando a construção permanente própria desse arquivo, traz materiais datados até dos anos 2000, relacionados a releituras posteriores de sua obra, como uma peça de teatro e as exposições mencionadas acima.³⁹

É nessa seção que está depositado o principal tipo de produção sobre Alcântara Machado até meados dos anos 1950. Trata-se de uma série de comentários, principalmente em jornais e revistas, com reações no calor da hora aos livros, além de comentários e homenagens de amigos e leitores nos aniversários de dez, vinte e trinta anos de sua morte. Com o mesmo espírito, a edição de *Em memória de Alcântara Machado* (1936), meses após o falecimento do escritor, reúne depoimentos de parceiros sobre sua vida e obra. Sem desconsiderar o valor desses materiais, sigo a avaliação de Cecília de Lara, para quem eles dizem mais respeito à personalidade de Alcântara Machado que a seus textos, e “raramente se libertam da sombra que sua morte prematura projetou, [...] dificultando a visão objetiva de sua obra” (1981, p.15-16).

Em sua tese de livre docência, Lara (1981) empreende o trabalho de maior fôlego existente sobre Alcântara Machado, esforço que acompanhou a formação do arquivo e a organização para publicação do conjunto de seus textos esparsos em jornais e revistas.⁴⁰ Trata-se de uma pesquisa

³⁷ Alguns materiais da exposição, além do áudio da mesa redonda sobre o teatro nos anos de atuação de Alcântara Machado, foram consultados na Seção Memória do Centro Cultural São Paulo. As revistas *D.O. Leitura*, *Cult* e *Bravo!*, além dos jornais *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo* dedicaram espaços de homenagem ao centenário do nascimento de Alcântara Machado.

³⁸ Os principais destinatários das missivas são Prudente de Moraes Neto, Alceu Amoroso Lima, Mário de Andrade e Rodrigo de Melo Franco de Andrade.

³⁹ Ver livreto da peça “Notícias de São Paulo”, encenada pela companhia Dramaticus, em 1987 (AAM-0870). Menciono o espetáculo novamente na Parte I.

⁴⁰ Na mesa redonda organizada pelo Centro Cultural São Paulo em 2002, Cecília de Lara comenta a interrupção do projeto de publicação das obras completas do autor. Após o segundo volume, dificulta-se a intermediação com a

de referência, marco de uma nova fase nos estudos sobre o escritor que, desdobrada posteriormente em trabalhos direcionados, entre os quais está o importante ensaio *De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o Teatro no Modernismo* (1987), orientou muito do que hoje se sabe a respeito dele. Esse ensaio, especificamente, tirou da sombra a contribuição do autor para os estudos sobre o teatro no Brasil, cujo alcance passara despercebido por mais de meio século. Apenas com a publicação do exaustivo trabalho de pesquisa, que resultou também na coletânea *Palcos em Foco* (2009), abriu-se caminho para aquilatar a compreensão acerca de um momento relevante do teatro em São Paulo e no Brasil. No que tange à faceta de crítico teatral, apenas o estudo de Sérgio Carvalho (2002), salvo engano, veio se somar à pioneira pesquisa de Lara. Esse autor se dedica a analisar de maneira sistemática o teatro no modernismo, tomando a crítica de Alcântara Machado ao lado dos projetos de Mário de Andrade e Oswald de Andrade.⁴¹

No que diz respeito à produção literária, salvo menções em apanhados sobre a literatura brasileira e sobre o modernismo,⁴² e o relevante estudo de Luís Toledo Machado (1970), dedicado integralmente à obra de Alcântara Machado, trabalhos de análise mais sistemática começariam a aparecer apenas no final da década de 1980, após a organização da obra do autor, mas ainda assim com longos hiatos entre eles.⁴³

Fazem parte da fortuna crítica também as introduções e comentários às reedições de suas obras. Ao ensaio de Sérgio Milliet à primeira edição conjunta de *Brás, Bexiga e Barra Funda* e *Laranja da China* em 1944, seguiu-se uma série de artigos ora de feitiço técnico, ora de caráter descritivo ou analítico, quase sempre apresentando os textos e a biografia ao leitor leigo, vez ou outra propondo leituras a partir de novos ângulos.⁴⁴

Em trabalhos mais recentes no campo da comunicação e da crítica literária, alguns autores empreenderam leituras de um conjunto amplo de textos, analisando-os a partir de temas transversais. É o caso, por exemplo, de Benzatti (2004) que, além de um esforço biográfico, toma os textos ficcionais e jornalísticos como fonte para uma análise do percurso do próprio Alcântara

editora por conta do falecimento de Francisco de Assis Barbosa e da ida da pesquisadora à Europa. Os originais circulam entre diversas editoras, arquivos pessoais de José Mindlin e do próprio Barbosa, antes de serem recuperados por Lara já nos anos 2000, projeto que está na origem da coletânea *Palcos em foco* (2009).

⁴¹ Trabalhos de história do teatro brasileiro como os de Magaldi e Vargas (2000) e Riego (2010) também passaram a situar Alcântara Machado como uma contribuição ao teatro do período modernista.

⁴² Para alguns exemplos, ver Bosi (2003; 2006), Candido (1979), Chalmers (1983), Paes (1988) e Pinto (2001).

⁴³ Após a dissertação de Capela sobre *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1989), novos trabalhos acadêmicos sobre Alcântara Machado começariam a aparecer, salvo engano, apenas nos anos 2000.

⁴⁴ Além de Milliet (1944), figuram nesse conjunto os trabalhos de Alfredo (2012); Barbosa (1983a; 1983b; 1988); Lara (1982a; 1982b; 1983a; 1983b; 1983c); e Pignatari (1997), além do recentíssimo ensaio de Moraes (2017).

Machado e de sua forma de viver e descrever as transformações da cidade; Cláudia Silveira (2001), por sua vez, investiga o universo feminino na ficção do escritor, em perspectiva comparada à obra de João do Rio. A maior parte dos estudos, no entanto, investiga a produção de Alcântara Machado a partir de *Brás, Bexiga e Barra Funda*. É o caso, por exemplo, do trabalho de Capela (1989), que propõe um mapa da cidade baseado na tríade prosa documental, presença italiana e cidade. Em outras análises do livro, o acento via de regra recai sobre um desses pilares, quase sempre abordando a obra como um registro documental e simpático ao imigrante.⁴⁵ Ao tomar também *Brás, Bexiga e Barra Funda* como fonte principal e destacar o lugar de relevo do autor entre os ficcionistas que representaram São Paulo através das narrativas curtas ao longo do século XX, Bruno Zeni tentou trazer à tona as contradições da experiência social brasileira expressas na obra – perspectiva da qual me aproximo por outras vias – observando como a prosa do escritor, na verdade, “procurou reproduzir e revelar as transformações sociais pelas quais a cidade passava”, compondo, com isso, “um microcosmo em que o progresso e a modernização reduzem singularidades pessoais e apresentam as contradições e diferenças sociais da São Paulo dos anos 1920 de forma naturalizada” (2008, p.28).

Há um debate frequentemente retomado a respeito dos imigrantes na obra de Alcântara Machado e do seu papel na modernização da cidade de São Paulo. À parte algumas nuances, é possível localizar duas tendências interpretativas mais evidentes em relação ao tema: uma que toma *Brás, Bexiga e Barra Funda* como o relato valioso e afetivo em relação à presença imigrante e aos tipos sociais que se concentravam no centro e nos arrabaldes em um período de transformação da cidade;⁴⁶ e outra que defende ser a voz de Alcântara Machado indissociável de seu pertencimento a setores das elites mais tradicionais, o que leva autores a interpretarem os contos como uma caricatura sôfrega e classista de tipos marginais, deixando de lado ou apresentando de forma atenuada aspectos como pobreza, segregação, luta política e desenraizamento social.⁴⁷

Ainda que partam de posições disciplinares distintas, Mario Carelli (1985), Antonio Arnoni Prado (2004), Rubens Ricupero (1993) e Marcos Antonio de Moraes (2017), assim como

⁴⁵ Ver, por exemplo, as análises de F. Marques (2006), interessado na “assimilação” do imigrante após sua fixação na cidade; de Nascimento e Cadiolli (2014), que anotam o olhar de Alcântara Machado para os pobres diante das transformações urbanas; de I. Silva (2010), também interessada em aspectos da prosa, lida em seu caráter documental, com foco no registro da vida do operariado paulista; e M. Silva (2004), que observa o papel do jornalismo e a dimensão técnica da obra do escritor.

⁴⁶ Ver Alfredo (2012); Barbosa (1988); Lara (1981); Pignatari (1997), entre outros.

⁴⁷ Ver Ângelo (1997); Chalmers (1983); Faria, (1966); Paes (1988), entre outros.

Bruno Zeni (2008), parecem propor uma visão mais nuançada ao explorarem outros rendimentos sem se furtarem ao debate apresentado acima – e mesmo indicando resultados diferentes⁴⁸ – ou às contradições que a obra e o escritor apresentam. Nos trabalhos de Carelli e Prado, por exemplo, vemos no detalhe o tratamento dado por Alcântara Machado à presença dos imigrantes e de seus descendentes na cidade; ao registro literário da “língua paulistana” (então em processo de mudança por conta principalmente dos influxos estrangeiros, notadamente italianos) e aos quadros da vida urbana construídos na ficção do escritor. À luz desses temas, ele é analisado não apenas ao lado dos intelectuais ligados ao modernismo,⁴⁹ mas também de artistas populares de São Paulo que se inspiravam e davam voz aos tipos e às gentes da cidade através do teatro, da pintura e da literatura, como o caricaturista Voltolino, o escritor Juó Bananére e os artistas italianos de teatro amador. Dialogando mais de perto com esses quatro leitores de Alcântara Machado ao longo do trabalho, intento adicionar elementos à questão do imigrante, lendo sua presença não apenas em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, mas em todo o conjunto da obra. Especialmente na Parte II, retraço os variados perfis em que ele é apresentado ao lado de outros tipos da cidade e sob o pano de fundo da série de controvérsias sobre nacionalismo, raça e modernização urbana, entre outros temas, que mobilizavam intelectuais da época.

À luz da fortuna crítica de Alcântara Machado e com benefício dos avanços empreendidos por pesquisas anteriores (cujo levantamento não pretendi esgotar aqui) este estudo parte de uma perspectiva bem definida, privilegiando as variadas dimensões da cidade que emergem do conjunto da obra do escritor e as aproximações possíveis, por exemplo, entre temas aparentemente laterais e aqueles mais considerados pelos estudos disponíveis, quais sejam, a vida da comunidade italiana e italo-brasileira nos bairros pobres da cidade e as inovações estéticas em sua prosa. Não se trata de afirmar que temas como o teatro brasileiro e as pesquisas históricas não tenham sido considerados pela bibliografia, tampouco de dizer que a presença de outros

⁴⁸ Rubens Ricupero, por exemplo, não esconde certo mal-estar diante da figura do imigrante apresentada por Alcântara Machado. Diz ele: “Para mim, a imigração italiana não é o pitoresco de Alcântara Machado, que, confesso, me provoca reação ambivalente, misto talvez de ternura com uma ponta de agastamento, a mesma reação que causa [...], suspeito, em qualquer outro italo-brasileiro” (1993, p.161). Mario Carelli, por sua vez, classifica o procedimento de Alcântara Machado como “extremamente coerente”. Trata-se, segundo esse autor, de “olhar a vida dos italo-paulistas e servir-se da linguagem deles, levando em conta, em suma, a cultura deles” (1985, p.181).

⁴⁹ É bastante conhecida a preocupação dos autores mais intimamente envolvidos com os desdobramentos da Semana de 1922 em debater as particularidades da “língua brasileira” e conquistá-la do ponto de vista da literatura, marcando sua transformação fundamental e contínua em relação ao idioma do colonizador português (Andrade, 1974 [1942]); Barbosa, 1988; Lafetá, 1994). Alcântara Machado é figura chave também neste debate por conta de suas observações sobre as transformações da língua em São Paulo a partir da chegada do imigrante.

personagens não foi abordada por outros autores, mas de retomar essas dimensões em uma análise integrada a partir da discussão sobre a cidade.

O que busco, então, é tomar a cidade como bússola, seguindo Alcântara Machado através de seus escritos, explorando os temas privilegiados e as categorias por ele mobilizadas, de modo a vislumbrar as múltiplas dimensões do urbano que emergem de sua produção. Trata-se, assim, de pensar conjuntamente o escritor que observa e reflete sobre a cidade e a cidade que se transforma observada e descrita pelo escritor, sem esquecer os rebatimentos e relações que o ligam aos debates culturais de sua época. Ao acompanhar os textos, circulamos por uma gama de universos: os bairros operários que se formam nos arredores do centro; os salões de arte, teatros, exposições e espaços chiques dos entornos do Triângulo Central; a vida dos personagens e tipos sociais que circulam pelas ruas; além das questões urbanas de que se ocupam os observadores, intérpretes e idealizadores da cidade moderna. Além disso, temos acesso aos debates e ao trânsito de ideias sobre a estética da cidade, sobre os problemas urbanos, sobre o teatro, o cinema e a literatura, além das amplas discussões sobre nacionalismos, política, raça e mestiçagem, às quais a sua produção também nos dirige.

Estas múltiplas cidades de São Paulo a que a obra de Alcântara Machado remete são apresentadas no curso do trabalho. As duas partes que o compõem trazem temas apenas aparentemente apartados, mas que se iluminam mutuamente e dizem respeito, como pretendo mostrar, ao mesmo plano de ideias que, elaborado e reelaborado ao longo da vida do escritor, orientam suas opções temáticas e interpretações em diversos domínios. Na Parte I, intitulada “Antônio de Alcântara Machado e os espetáculos em São Paulo: espaços e repertórios”, tomo o teatro e os espetáculos como vias de acesso às transformações da cidade. O autor serve de guia para conhecermos as São Paulos dos divertimentos, dos repertórios estrangeiros e nacionais e das modificações que com cada vez mais intensidade passam a ter lugar no espaço urbano, expandindo a vida cultural em diversos vetores em um momento no qual a cidade, na pena de seus intérpretes e idealizadores, almejava redefinir seu lugar na geografia simbólica do país. Como crítico de espetáculos e crítico urbano, Alcântara Machado observa e participa do processo de produção da cidade, propondo intervenções seja no espaço urbano, seja no teatro brasileiro, orientado pela busca de uma modernização pautada por um veio nacionalista bastante específico, que propõe um mergulho nas raízes nacionais enquanto coloca São Paulo na condição de protagonista da história do país.

Na Parte II, “Invenção do drama cotidiano: a ‘etnografia citadina’ de António de Alcântara Machado”, acompanho os novos rostos que circulam na paisagem sob a observação do autor. Imaginados na ficção, uma variedade de tipos sociais circula entre o centro e os bairros (de automóvel, de bonde ou a pé), instalados ora nos cortiços e vilas operárias, ora nas regiões arejadas ocupadas pelas famílias abastadas, compondo uma galeria de personagens eloquente em relação às novas feições da cidade e às maneiras desiguais pelas quais as imagens do progresso são apropriadas e vivenciadas por diferentes grupos. Uma sugestão de Sérgio Milliet – a de que Alcântara Machado faria as vezes de etnógrafo da cidade – serve de motivo para a organização desta parte em seis seções, cada uma trazendo à tona tipos marcantes – caipiras, bacharéis e funcionários públicos e “bandeirantes”, mulheres, crianças, italianos e ítalo-brasileiros e negros – que nos conduzem a uma variada gama de questões presente na obra. Viso recuperar algumas das aparições dessas figuras não apenas na obra ficcional, mas também em textos de ocasião, em ensaios escritos ao longo da década de 1920 e na coleção de modas populares comentadas pelo escritor, intitulada *Lira Paulistana*.

Por fim, uma breve nota de caráter técnico: ao longo da dissertação, tomei como base para as menções aos textos de Alcântara Machado as edições das *Novelas Paulistanas* de 1988 e de *Palcos em foco* de 2009. Em relação às citações de *Cavaquinho e Saxofone*, adotei preferencialmente a edição revista e ampliada de 1983, eventualmente recorrendo à publicação de 1940 em casos de textos ausentes na edição mais recente ou de conflitos de conteúdo entre as duas. Como último recurso, cotejei os manuscritos depositados no arquivo do IEB-USP. As indicações aos materiais do arquivo vêm sempre acompanhadas de seu código de localização no catálogo digital do IEB, através dos quais podem ser facilmente localizados. Pequenos erros de grafia e digitação encontrados aqui e ali em algumas edições foram corrigidos. Por fim, tentei trazer o máximo de informações possível acerca das fontes em que busquei as imagens que acompanham o texto, sejam do arquivo, seja de periódicos ou provenientes da internet.

Parte I. Antônio de Alcântara Machado e os espetáculos em São Paulo: espaços e repertórios

Ao pé da escadaria que liga a rua Líbero Badaró ao Vale do Anhangabaú no centro de São Paulo, ainda hoje pode ser visto um monumento em homenagem ao compositor Giuseppe Verdi, obra encomendada pela comunidade italiana – por meio do *Comitato pró Monumento a Verdi* – e executada pelo artista também italiano Amadeo Zani.¹ Edificada em outubro de 1921, a escultura ocupou a princípio outro ponto do Vale do Anhangabaú, entre o prédio dos Correios e a Delegacia Fiscal, quando, em 1948, após um longo debate, a série de reformas urbanísticas proposta durante a gestão de Prestes Maia na prefeitura (1938-1945) extinguiu a então chamada Praça Verdi e levou o monumento para sua localização atual.²

Tanto do ponto onde se situava a Praça Verdi quanto das escadarias de acesso à Libero Badaró, voltando-se para o antigo Morro do Chá, é possível observar a opulência de outra obra, símbolo do protagonismo que São Paulo intentava assumir entre as cidades brasileiras: inaugurado em 1911, o Teatro Municipal fora projetado pelo arquiteto Domiziano Rossi e pelo cenógrafo Claudio Rossi, ambos associados ao escritório técnico de Francisco de Paula Ramos de Azevedo, com a finalidade de ser o emblema definitivo do “avanço civilizatório” de uma São Paulo catapultada de séculos de vida acanhada para a condição de metrópole e capital da produção cafeeira. Sob a inspiração arquitetônica da Ópera de Paris, o Municipal havia sido gestado para ser um reduto das elites paulistanas, carentes de espaços confortáveis para o exercício do lazer e da distinção. Em seus palcos se apresentaram as principais companhias e artistas

¹ Radicado no Brasil, Amadeo Zani foi também autor de monumentos em homenagem a Alfredo Maia e a Diogo Antônio Feijó, todos em São Paulo, mas sua principal obra está no Rio de Janeiro, uma escultura de Santos Dumont (Cenni, 2003, p.454).

² Em 11 de junho de 1943, debatia-se nas páginas do *Diário Popular* o destino do monumento a Verdi a ser removido para a construção da Radial Norte, rumo à Avenida Tiradentes, marco da nova feição e dos novos símbolos desejados para a cidade naquelas décadas: “E Verdi sairá, então, para outro lugar que ainda não foi escolhido. Arranjar lugar para um compositor, embora um gênio, é difícil... no Municipal já se encontra a glória patrícia de Carlos Gomes. O Conservatório Musical está na Av. São João e em lugar que não pode ter nada em frente. Talvez fique bem no Parque do Anhangabaú, entre os edifícios da Prefeitura e do Automóvel Clube. Ali existe um recanto bucólico, com lindas palmeiras. E se outro lugar não for achado, talvez para o Parque D. Pedro II”. Mais informações podem ser encontradas em sites oficiais da prefeitura de São Paulo ou em páginas especializadas em monumentos urbanos. Para alguns exemplos, ver: “São Paulo Antiga, por Douglas Nascimento/Monumento a Giuseppe Verdi”; “Monumentos de São Paulo/Giuseppe Verdi”; e “Inventário de Obras de Arte em Logradouros Públicos da Cidade de São Paulo”. Disponíveis em: <<https://goo.gl/ET0yg0>>, <<https://goo.gl/wmPmls>>, <<https://goo.gl/fcWi36>>. Acesso em 24 de abril de 2017). Sobre escultores e monumentos de italianos em São Paulo, ver Cenni (2003, p.451-454). Agradeço ao Bruno Ribeiro e à Thaís Waldman pelas indicações sobre o monumento a Verdi.

estrangeiros em excursão pela América Latina e ocorreram as temporadas líricas oficiais, em cujos programas a presença de Giuseppe Verdi era quase incontornável.³

Figura 1 - Fotografia da Praça Verdi em 1927, com o Mosteiro de São Bento ao fundo

Fonte: “Monumento a Giuseppe Verdi/São Paulo Antiga, por Douglas Nascimento”. Disponível em: < <https://goo.gl/ET0ygQ> > (Acesso em 24 de abril de 2017)

O Teatro Municipal como cartão-postal da cidade e a popularidade de Verdi em São Paulo são eloquentes. Idealizadas por italianos com a anuência de figuras de proa da sociedade paulistana, as obras permitem articular dois eixos transversais que nos aproximam da cidade no início do século passado, em especial na entrada para os anos 1920: a relevância dos espetáculos teatrais e musicais na vida urbana, não apenas como lazer das elites e das classes menos abastadas, mas também como forma de acomodar repertórios culturais adventícios; e, ao lado disso, a forte presença estrangeira – italiana em particular – que, impulsionada pela imigração e pela eminência de figuras ilustres, se expressa em diversos campos da cultura e na relevância política e econômica que estes personagens começam a ganhar nesse importante momento de redefinição da identidade paulistana, colocando-se ao lado “barões do café” e das elites tradicionais, em um processo que aquece o debate sobre a estética e sobre os espaços físicos e simbólicos da cidade.

³ Sobre a arquitetura e a intenção civilizatória do Teatro Municipal, ver A. B. Amaral (2006, p.579-597), Campos (2002, p.84-88) e Magaldi e Vargas (2000, p.54-55). Sobre os repertórios líricos apresentados, ver Cerquera (1954) e Sato (2016).

Nesta primeira parte do trabalho articulo transformações urbanas e vida cultural a partir do ângulo particular fornecido pelos espetáculos da cidade de São Paulo entre 1923 e 1933, aferido por meio de ensaios, dos comentários jornalísticos e especialmente das críticas de teatro e música escritas por Antônio de Alcântara Machado nesse período. O enfoque escolhido parece privilegiado porque, além de permitir mapear o teatro profissional em São Paulo (as casas, os artistas e repertórios que por elas circulavam; as companhias nacionais e estrangeiras; a variedade de espetáculos apresentados e o lugar de São Paulo no teatro então realizado no Brasil), ele fornece um acesso à prática teatral na cidade, seja do ponto de vista de quem o realiza (artistas e companhias, empresários, críticos etc.), seja de seu público: sua variedade, gosto e escolhas em meio a uma crescente oferta de gêneros em distintas casas de espetáculo e a uma competição com outras formas de lazer, como o futebol, o circo e o cinema. O objetivo principal é pensar a especificidade do teatro em São Paulo e as ideias de Alcântara Machado a seu respeito à luz do conjunto de transformações urbanas e culturais que ele observa na cidade. Ao longo do texto, aponto a centralidade do tema na produção do escritor e os repertórios que ele aí mobiliza, os quais, como tento mostrar, estão intimamente relacionados a uma leitura específica da cidade – a saber, alçada à condição de protagonista da história do país – que aparece mais claramente em outras dimensões da obra.

Nesse sentido, tomo Alcântara Machado como uma espécie de guia a nos conduzir pelos espaços do teatro na cidade, de modo a construir uma cartografia dos lugares mais frequentados pelo escritor e por segmentos das elites paulistanas, casas de espetáculo não por acaso concentradas nos arredores do Vale do Anhangabaú. Entre eles, ganham destaque os teatros Municipal e Santana, os maiores e mais prestigiosos àquela altura; e também o Apolo e o Boa Vista, que se dedicavam majoritariamente (mas não exclusivamente) à apresentação de gêneros considerados mais ligeiros, como comédias e revistas. Embora outras casas apareçam nos comentários do escritor,⁴ esse pequeno conjunto é emblemático por receber um tipo de repertório bem definido, oriundo principalmente de companhias do Rio de Janeiro e de cidades de Europa e América Latina. Não deixa de ser curioso observar que o acesso que a crítica de Alcântara Machado fornece à prática teatral em São Paulo deixa quase totalmente de lado a vigorosa cena de teatro amador que, com sua lógica de funcionamento e espaços próprios, geralmente em bairros distantes do centro, era pouco divulgada na imprensa de maior circulação – “preocupada em espelhar apenas o grupo social de que é porta-voz”, como afirma o importante teatrólogo

⁴ Há menções pontuais, por exemplo, aos teatros São Paulo, República, Santa Helena e Cassino.

Miroel Silveira (1976, p.XII) – apesar do grande prestígio de que gozava entre a gente pobre na cidade, especialmente nas comunidades de imigrantes.

As fontes para o mapeamento do teatro em São Paulo no período em questão são exíguas e, apesar dos bons trabalhos a respeito do tema,⁵ a quantidade de pesquisas disponível ainda está longe de se equiparar, por exemplo, à existente acerca da cena teatral do Rio de Janeiro, objeto da maior parte da bibliografia. O material aqui mobilizado visa, antes de mais nada, iluminar e compor o mapa do teatro tal qual frequentado e descrito por Alcântara Machado. Ainda assim, não se trata de tomar seus textos de crítica como fonte para a revisão da história do teatro brasileiro, nem de focalizar a análise nos comentários específicos acerca de cada espetáculo, mas, antes, de situar essa produção em um certo debate de época, atentando também ao lugar que ela ocupa no interior da obra do escritor. Assim, procuro testar o rendimento dos materiais para articular cidade e cultura e, de modo mais específico, esquadriñar o lugar do teatro na cidade de São Paulo e a potência das ideias desse importante personagem do período para uma análise das transformações urbanas, vistas através da lente específica dos espetáculos da cidade. Como objetivo de fundo, interrogo ainda se, e de que maneira, a leitura que o escritor faz da cidade de São Paulo ao longo da obra é tributária de sua experiência como frequentador e crítico de espetáculos.

Pequeno mapa do teatro em São Paulo

O monumento a Giuseppe Verdi e o Teatro Municipal são exemplos singulares dos vínculos que subjazem a certas transformações materiais no espaço urbano na São Paulo das primeiras décadas do século XX. Entre junho e setembro de 1924, por exemplo, Alcântara Machado assistiu à execução de pelo menos três óperas de Verdi, todas no Teatro Municipal: a “explorada” *Aida*, a “cansadíssima e popularíssima” *Il Trovatore*, e *La Traviata*, em que o gênio de Verdi produziu, segundo o crítico, “uma musiqueta banalíssima, de tal modo chinfrim que os próprios realejos não a inclu[ia]m em seu repertório”. Enquanto “*Il Trovatore*, *Rigoletto*, *La Traviata* e outras que tais s[ubia]m à cena [...] inexoravelmente duas a três vezes em cada temporada [...]”,

⁵ Considerando as notáveis diferenças de feitio, tipo de abordagem e circunstâncias históricas concernentes a cada um, vale a pena mencionar os importantes trabalhos de Azevedo (2004), Bessa (2012), Magaldi e Vargas (2000) e Silveira (1976).

prossegue, “*Otelo e Falstaff*, as duas obras eternas do prodigioso melodista, [eram] justamente as que t[inha]m menor número de edições” (2009, p.184-185; 200).⁶

Figura 2 - Monumento a Giuseppe Verdi em sua localização atual, ao lado das escadarias de acesso do Vale do Anhangabaú à rua Líbero Badaró

Fonte: Fotografia do autor (25 de janeiro de 2017).

Dois anos mais tarde, em 1926, é novamente um misto de admiração e aborrecimento em relação a Verdi que Alcântara Machado vai tomar como mote para criticar não apenas a sua figura no Vale do Anhangabaú, mas todo tipo de estrangeirismo que marca a estética da cidade,

⁶ Os comentários sobre as três óperas estão em “*Aida*, de Verdi, no Municipal”, 26 de junho de 1924 (Alcântara Machado, 2009, p.184-185); “*Il Trovatore*, de Verdi, no Municipal”, 28 de junho de 1924 (Alcântara Machado, 2009, p.185-186); e “*La Traviata*, no Municipal”, 25 de setembro de 1924 (Alcântara Machado, 2009, p.199-200), todos publicados na coluna “Teatro e Música” do *Jornal do Comércio*.

dos personagens representados aos estilos arquitetônicos escolhidos para os parques, jardins e teatros, mau gosto que, segundo ele, começa justamente pelos monumentos:

Não há um que se salve. Eu quando passo por eles sempre fecho os olhos de ódio. Revoltam a gente. Vejam por exemplo aquele ali no largo dos Correios. Que horror mais absurdo: Verdi em São Paulo. Que é que nós temos com Verdi? Por que cargas d'água puseram o italiano ali em trajes de declamadora grega olhando para a Delegacia Fiscal com uma louca vontade de entrar? E o pior é aquele anjo com a lira na mão. Juro que Verdi preferia a lira. Ao menos dava para uma voltinha de bonde (Alcântara Machado, 1983b, p.170).⁷

De onde fala e a quem efetivamente se dirige esta crítica de Alcântara Machado? É difícil responder a estas questões sem compreender a maneira como, em sua formulação, se articulam a importância crescente da comunidade italiana na cidade de São Paulo; o debate sobre a fisionomia e a feição estética desejáveis para a cidade, então empreendido por intelectuais nacionais e estrangeiros; o funcionamento do mercado de espetáculos naquelas décadas, monopolizado por um pequeno grupo de empresários que trazia repertórios em número igualmente limitado; os debates em torno das ideias modernistas, que deixaram marcas em todos os campos da cultura; e as maneiras pelas quais as elites paulistanas estão repensando a história da cidade em função do novo lugar que ela quer ocupar na economia, na política e na geografia simbólica do país. Com todas essas questões envolvidas, parece óbvio que o compositor italiano não é o alvo principal do comentário de Alcântara Machado.

A crítica à estátua de Verdi no Vale do Anhangabaú se localiza em um texto no qual o autor discorre sobre a falta de fisionomia das cidades brasileiras, a partir do exemplo da “batida arquitetônica” que era São Paulo, modelar porque, desde que começou a enriquecer com a lavoura do café e com a indústria, “deu para se enfeitar [com] todos os estilos possíveis e impossíveis”.⁸ O escritor continua sua análise da estética da cidade tecendo comentários igualmente ácidos sobre o monumento *Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo*, inaugurado um ano antes, em 1925, no largo do Palácio, atual Pátio do Colégio:

⁷ Os trechos citados adiante estão em “Estética Suburbana”. Publicado no *Jornal do Comércio* a 25 de setembro de 1926 e republicado na *Revista do Arquivo Municipal*, v.XII, de maio de 1935.

⁸ Joana Mello e Ana Castro (2014) mostram como o estilo considerado mais adequado para a cidade era, nos anos 1920, fruto de acalorados debates entre intelectuais, arquitetos e planejadores urbanos, políticos e o público leigo. Tais debates giravam em torno das funções que a cidade precisaria cumprir, das exigências que ela devia obedecer e dos aspectos técnicos e estéticos que caberia priorizar, mas também de disputas no interior das elites interessadas nos símbolos do espaço urbano que marcariam o passado, o presente e o futuro da cidade.

No largo do Palácio então cometeram um crime. Puseram abaixo a igreja em que São Paulo foi batizada e como compensação levantaram um monumento à cidade que é uma afronta a ela. Não quer dizer coisa nenhuma. Ou quer dizer tudo quanto se quiser. O que vem a dar no mesmo. Tanto serve para comemorar a fundação de Anchieta como a glória de uma artista de arame (Alcântara Machado, 1983b, p.170).

No ano seguinte, Alcântara Machado mira novamente o largo do Palácio em uma descrição do centro de São Paulo, descrevendo-o como “um lugar muito histórico porque foi nele que o padre Anchieta fundou a cidade sem prever o monumento da fundação porque se previsse não fundava nada” (Alcântara Machado, 1983b, p.278).⁹ Note-se que o escritor não menciona em seus comentários que tanto *Giuseppe Verdi* quanto *Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo* foram executados pelo mesmo escultor, Amadeo Zani, na Itália, ambos em concursos promovidos pela administração municipal. Aquele durante a gestão de Washington Luís, em 1915, e este em 1909, com comissão julgadora formada por figuras de destaque da sociedade paulistana, como Antonio Prado, prefeito de São Paulo durante mais de uma década, Júlio de Mesquita, proprietário do jornal *O Estado de S. Paulo*, além do já mencionado arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo. Foram esses mesmos segmentos das elites que, principalmente durante a gestão de Antonio Prado na prefeitura, buscaram “embelezar e qualificar” as áreas centrais da cidade, soterrando os estigmas do passado recente e, como ponto alto dessa série de intervenções estéticas, idealizaram, projetaram e construíram o elegante Teatro Municipal entre 1903 e 1911.¹⁰

Para além do porquê de Alcântara Machado tomar provocativamente como exemplos duas obras de um mesmo escultor (“Tanto serve para comemorar a fundação de Anchieta como a glória de um artista de arame”), o fato é que a presença italiana na cidade, aqui representada por Amadeo Zani e Giuseppe Verdi, além dos arquitetos responsáveis pelo projeto do Teatro Municipal, se desdobra em pelo menos dois papéis,¹¹ aos quais subjazem duas concepções de moderno que, de forma análoga, vão reaparecer quando o crítico estiver tratando do teatro em São Paulo: de um lado, a presença de profissionais italianos na arquitetura, na escultura e nas

⁹ “O Centro da Cidade”. Descrição feita a Di Cavalcanti para o *Diário da Noite* e publicada a 27 de junho de 1926. Retorno a essa descrição na Parte II.

¹⁰ A gestão de Antonio Prado consolidou a presença da elite econômica na prefeitura de São Paulo. A seu lado, os grupos dominantes formados a partir do ciclo cafeeiro e estabelecidos na cidade elegeram a transformação dos espaços centrais de São Paulo e o privilégio dos seus bairros nobres como principais componentes do programa de modernização urbana, compreendidos como símbolos do progresso almejado por todos (Campos, 2002, p.99).

¹¹ A presença italiana na cidade de São Paulo é retratada na obra de Alcântara Machado de maneira extremamente nuançada e complexa. Volto a este tema na seção dedicada aos italianos na Parte II.

artes que é, de modo geral, um elemento decisivo para o desenvolvimento do ecletismo arquitetônico, tema central dos acalorados debates sobre a feição adequada para uma capital que se queria moderna, cosmopolita e agroexportadora;¹² e de outro, a permanente tensão entre o nacional e o estrangeiro, expressa na edificação do monumento a Giuseppe Verdi como um dos símbolos da comunidade italiana em um ponto de grande visibilidade e em sua posterior remoção para uma posição discreta em nome da modernização e expansão da cidade. Se, além de figurar em certo panteão clássico e erudito – o que lhe garante popularidade entre as elites e frequência assídua nos repertórios líricos apresentados nas casas de espetáculo da cidade –, o músico condensa o apelo do nacionalismo italiano que marca suas composições, ele vai tornar-se também um dos símbolos do passadismo e do estrangeirismo a ser combatido pelos propositores das renovações estéticas modernistas.

Alcântara Machado efetivamente já não suporta as apresentações das mesmas óperas de Verdi, repertório gasto e envelhecido segundo ele afirma diversas vezes. Sua crítica ao monumento, no entanto, se dirige menos ao compositor, embora certamente à “tradição” a ser combatida e superada, do que aos entusiastas das velhas formas de arte e aos quadros intelectuais e políticos que encabeçam a gestão da cidade, implantando obras “medonhas” em seus espaços mais nobres. A presença da homenagem ao compositor no Anhangabaú nos direciona, assim, a disputas entre repertórios herdados na música e na arquitetura, considerados símbolo de civilização para alguns, ultrapassados e inadequados à ideia de São Paulo moderna, para outros.

Afinado a um ideário que propunha um mergulho no Brasil profundo e a pesquisa das raízes nacionais para a formulação de novas propostas estéticas, Alcântara Machado critica a “obsessão racial do que é estrangeiro” (1983b, p.171) e a seus efeitos na arquitetura eclética dos novos edifícios, parques e praças – que, como diziam alguns críticos, faziam da cidade um verdadeiro “bolo de noiva” ou um “esperanto arquitetônico”¹³ – e também nos repertórios culturais que atravessam a vida cultural e artística da cidade, cuja presença é marcante não apenas na música e na arquitetura, mas também em áreas como o teatro e a literatura. À rejeição dos

¹² Segundo Annateresa Fabris, é graças “aos profissionais italianos – arquitetos, mestres-de-obras, artesãos, pedreiros – que São Paulo vai adquirindo uma feição moderna. [...] Italiano não designa, porém, uma orientação única [...]: a um substrato comum sobrepõe-se uma grande variedade de linhas, de estilos, que ‘davam bem uma ideia da fantasia e do capricho do amálgama dominante. A cidade ia-se construindo por um sistema de adição poliestilística, que fazia coexistir no mesmo tecido urbano protótipos normandos, ingleses, suíços, espanhóis, italianos, franceses, conhecidos pela velha aristocracia do café nas viagens ao Velho Mundo, transpostos caprichosamente para um contexto que em nada lembrava seu *habitat* originário (Fabris, 1987, p.285).

¹³ A primeira expressão é de Mário de Andrade e a segunda é de Monteiro Lobato. Cf. Fabris (1987, p.281), Mello e Castro (2014, p.28) e Santos (2008, p.71).

modelos estrangeiros, seria justamente um “banho de brasilidade” nas velhas cidades mineiras, especialmente a observação “com olhos modernos” para o estilo e a originalidade de Aleijadinho, o caminho apontado por Alcântara Machado para mudar os rumos da estética da cidade.¹⁴

Figura 3 - Teatros Municipal e São José - 1914

Fonte: Acervo digital da Biblioteca Mário de Andrade - Álbuns de fotografias originais, 1862-1919\Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-87-1914), Casa Duprat, v.1 (1)

A estátua de Verdi e o Teatro Municipal concentram, assim, pelo menos duas ideias de modernização da cidade e de incorporação do elemento estrangeiro: uma voltada para a “europeização” que, por meio do “embelezamento e equipamento dos espaços públicos, acompanhados pela requalificação estético-arquitetônica do quadro construído” (Campos, 2002, p.95), quer deixar para trás os ecos da colônia e construir uma imagem de progresso que traduza uma presumida eminência paulistana entre as grandes capitais do país; e outra que se pauta no argumento do envelhecimento e da inadequação dos repertórios adventícios para defender a necessidade de se dedicar à pesquisa das peculiaridades nacionais, ainda que isso não signifique fechar os olhos para as contribuições passíveis de serem extraídas da incorporação do que é estrangeiro.

Os debates sobre nacionalismo e modernização, incorporação do estrangeiro (ora exaltado, ora visto com mal-estar) e mergulho nas raízes nacionais vão aparecer em toda a produção de Alcântara Machado, mobilizado em reflexões acerca de diversos temas. As

¹⁴ Alcântara Machado se aproxima da leitura que Mário de Andrade fez do barroco mineiro ao longo dos anos 1920, entendendo a figura de Aleijadinho como um exemplar autêntico da arte brasileira, a livrar o país da “gafeira internacional que o estraga” (Alcântara Machado, 1983b, p.172). Para as nuances da leitura de Mário de Andrade e Roger Bastide sobre o barroco mineiro, ver Peixoto (2000, p.58-70).

transformações urbanas da cidade de São Paulo e os espetáculos que nela tiveram lugar ao longo dos anos 1920 são certamente aqueles de que o escritor mais se ocupou ao longo de sua curta carreira, particularmente em sua produção ficcional e jornalística. Como analista da vida cultural e urbana, Alcântara Machado irá forjar, gradativamente, posições que, na esteira das propostas de renovação estética em que toma parte, vão orientar a sua leitura tanto dos espetáculos em São Paulo – principalmente os de música e de teatro – quanto das transformações na cidade.

A experiência do escritor no Teatro Municipal é exemplar. Espaço que concentra uma heterogeneidade de ideias e concepções em torno da cidade e da cultura, a prestigiosa casa de espetáculos foi, de um lado, baluarte da tradição e de referências europeias, vocação que, como dito, se exprime já em sua arquitetura, mas também lugar privilegiado para apresentação de novidades estéticas nacionais e para o debate das ideias modernistas, tendo inclusive sediado seu mais famoso evento: a Semana Arte Moderna de 1922. Especificamente no período da atividade crítica de Alcântara Machado, durante a década de 1920, o Teatro Municipal cedeu seu palco predominantemente para a apresentação de concertos, óperas e comédias de companhias europeias, bem como para as temporadas líricas oficiais, mas houve também “momentos radiosos de arte brasileira” (Alcântara Machado, 2009, p.243), na música de artistas como Magdalena Tagliaferro, Guiomar Novaes – já então o maior sucesso artístico brasileiro no exterior – e Heitor Villa-Lobos, os dois últimos presentes também na Semana de 1922 e, cada qual a seu modo, figurando na dianteira do debate sobre o clássico, o moderno e o nacional na música erudita.¹⁵

“Radiosamente moderna e assim inequivocamente brasileira”, no dizer de Alcântara Machado (2009, p.249-250),¹⁶ a música de Villa-Lobos havia sido vaiada na Semana de 1922,¹⁷ mas foi “entusiástica e prolongadamente” aclamada no último da série de três concertos apresentados em 1923, também no Municipal. Em entrevista concedida ao crítico no elegante

¹⁵ Sobre a trajetória de Villa-Lobos e a sua participação na Semana de Arte Moderna de 1922, ver Guérios (2009, p.144-148). Sobre a formação de Guiomar Novaes, seu sucesso no Brasil e no exterior e sua posição no debate sobre a música brasileira, ver Sevcenko (1992, p.250-252). Levar em consideração também o esclarecimento de Richard Morse, para quem Novaes, apesar de ter participado da Semana de 1922, “estava um pouco fora do verdadeiro modernismo” (1970, p.344)

¹⁶ “Concertos – Heitor Villa-Lobos”. Publicada no *Jornal do Comércio* a 19 de fevereiro de 1925. M. Silveira (1976, p.194) e Lara (1987, p.104-106) também dão notícia dos espetáculos de Villa-Lobos em São Paulo.

¹⁷ Villa-Lobos já tinha então um projeto nacional para a música erudita e já gozava de reconhecimento artístico sobretudo no Rio de Janeiro, prestígio que de alguma forma emprestou para a Semana de 1922. De acordo com Guérios (2009, p.148) “o sucesso posterior de Villa-Lobos na implementação de seu projeto de compor música nacional, que o converteu no grande ícone da música erudita brasileira, fez seus primeiros anos como compositor no Brasil serem descritos apenas como uma etapa prévia numa evolução rumo à ‘consciência nacional’ [...] que teria eclodido na Semana”.

salão da Casa Mappin em janeiro de 1925, o compositor conta como sua música, arrancada “do seio das florestas, das rochas brutas, dos sentimentos selvagens” (Alcântara Machado, 2009, p.238)¹⁸ fora alvo de grande curiosidade nos centros artísticos da Europa.¹⁹ Ainda que considerado o apelo jornalístico, o próprio título da entrevista de Alcântara Machado, “Villa-Lobos e o Folclore”, sugere que “nacional”, nesse sentido, significaria a incorporação na música erudita do que era então material de interesse da pesquisa folclórica: a “riqueza melódica – imensa riqueza! – esparsa nas canções, nas toadas, nos descantes, nas danças do negro e do índio, do sertanejo e do violeiro [...] refletindo a alma e o sentimento da terra que a inspira” (Alcântara Machado, 2009, p.249).

Figura 4 - Recorte da entrevista com Heitor Villa-Lobos no caderno de Alcântara Machado

Fonte: Coleção Antônio de Alcântara Machado, Caderno C. I - p. 24-25 - nº 39 - cx. 14.

Exemplo bem acabado na música daquela “brasilidade interpretada com os olhos modernos” que Alcântara Machado preconizava para a arquitetura, Villa-Lobos faz “música

¹⁸ “Villa-Lobos e o Folclore Nacional”. Entrevista publicada originalmente no *Jornal do Comércio* a 08 de janeiro de 1925.

¹⁹ Villa-Lobos permanece em Paris entre julho de 1923 e setembro de 1924, onde convive com parte da elite cultural paulistana. Na mesma viagem, realiza uma série de concertos em diversas cidades da Europa. Os concertos assistidos e comentados por Alcântara Machado são os primeiros realizados pelo compositor em São Paulo após seu retorno, quando já “se sentia e era reconhecido como compositor brasileiro” (Guérios, 2009, p.166).

nacional” ao articular de maneira original, na visão do crítico, a pesquisa das peculiaridades do país com a linguagem clássica, mobilizada para expressar “toda a melodia espontânea da nossa natureza e do nosso povo” (Alcântara Machado, 2009, p.250): eis a marca da singularidade atual de um país em que “a história e o presente se fundiam num local que era o futuro e era ao mesmo tempo o Brasil” (Sevcenko, 1992, p.252). Como acontecera com a prodigiosa pianista Guiomar Novaes na entrada para os anos 1920, aplaudida antes nos palcos da França e dos Estados Unidos para depois encontrar reconhecimento no Brasil, o triunfo posterior de Villa-Lobos em dois concertos realizados em homenagem a Paulo Prado e Olivia Guedes Penteado no mesmo Teatro Municipal parece marcar, nas palavras de Alcântara Machado, “uma radiosa iniciação”, o refinamento do gosto de uma São Paulo que se moderniza porque compreende e aplaude a arte nacional, após esta ter sido apresentada e reconhecida na Europa (Alcântara Machado, 2009, p.249-250; Guérios, 2009, p.165).

Assim, os embates sobre a questão nacional estavam na ordem do dia nos principais círculos intelectuais de São Paulo, e não deixavam de figurar seja nas discussões sobre a estética da cidade, seja nas apresentações teatrais e musicais.²⁰ Se o Teatro Municipal já era em grande medida um espaço em que diferentes repertórios, tradicionais e modernos, brasileiros e estrangeiros, ofereciam-se ao gosto do público, outras casas de espetáculo não ficavam para trás. Não por acaso, a ausência de uma companhia nacional foi a grande polêmica que envolveu a inauguração do Teatro Santana, em 25 de abril de 1921. Mesmo sob a crítica de parte da imprensa, que também preferia a apresentação de um “gênero maior”, a prestigiosa casa de espetáculos foi inaugurada com a opereta vienense *A duquesa de Bal Tabarín*, apresentada pela companhia italiana Clara Weiss. Três anos depois, o Santana, “templo da opereta entre nós”, comemorava já o seu milésimo espetáculo, dos quais, segundo os dados apresentados por Alcântara Machado (2009, p.195),²¹ nada menos que 445 foram operetas. Os 555 restantes assim se dividiram: 392 comédias e dramas; 75 revistas; 49 óperas; dezesseis de ilusionismo; onze de concertos; dois variados e de beneficência; uma conferência; sete bailes e dois banquetes.

Além de sugerir a variedade de eventos organizados e a diversidade de artistas que passaram pelo Santana, a homenagem publicada por Alcântara Machado no *Jornal do Comércio* por ocasião do milésimo espetáculo nos coloca diante de um teatro de notável expressão na vida

²⁰ Muitas concepções de nação e de nacionalismo circularam nos primeiros anos da República. Para uma apresentação deste debate, ver Lippi (1990), especialmente o capítulo 9 para o período em questão.

²¹ “Mil espetáculos”. Publicada originalmente no *Jornal do Comércio* a 12 de setembro de 1924. Para a inauguração do Teatro Santana, ver também Magaldi e Vargas (2000, p.94).

cultural paulistana. Localizado na rua 24 de Maio, a poucos metros do Teatro Municipal, o Santana era, ao lado deste, uma das casas mais luxuosas da cidade, com capacidade para receber cerca de 1300 espectadores. Ambas eram certamente as casas teatrais mais frequentadas por Alcântara Machado, muito em função da natureza dos espetáculos que majoritariamente abrigavam, mas sobretudo porque concentravam os melhores quadros artísticos de passagem pelos palcos da cidade. Desse modo, se não eram casas especializadas nos mesmos gêneros, ambas ficaram conhecidas por serem os principais destinos das companhias estrangeiras que excursionavam pela América Latina, em uma profusão de línguas e povos que foi observada com simpatia por Alcântara Machado. O crítico comenta fenômeno por ocasião da exibição de um libreto alemão no próprio Santana:

São Paulo tem acolhido ultimamente companhias de todas as procedências: companhias inglesas, espanholas, italianas, portuguesas (estas não são as mais fáceis de entender...), sírias, russas, alemãs e francesas. O pobre crítico só com a prática de um criado de bordo é que poderia ter a pretensão de perceber tudo quanto se tem dito nos palcos piratinganos de algum tempo a esta parte! (Alcântara Machado, 2009, p.235).²²

O importante trabalho de pesquisa de Virgínia Bessa (2012), fornece um anuário detalhado das companhias nacionais e estrangeiras que passaram por São Paulo entre 1914 e 1934.²³ No período da crítica regular realizada por Alcântara Machado, os dados da autora mostram um predomínio marcante de gêneros musicados como a ópera, a opereta e a revista; e de elencos italianos, cariocas e paulistas, seguidos de espanhóis, portugueses e franceses. Há também, ela aponta, uma grande variedade de apresentações de gêneros declamados.²⁴ Note-se que os repertórios trazidos por essas companhias – das revistas populares às óperas e dramas sofisticados – não eram apresentados apenas nos teatros que ocupavam as imediações do centro da cidade. Não raramente, após uma temporada em espaços como o Municipal, o Santana ou o Boa Vista, as companhias realizavam incursões mais curtas e mais baratas pelos teatros dos bairros localizados no arco que se formava em torno do centro da cidade, como o Brás, a Lapa e o Bom

²² “Dolly, no Santana”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 31 de dezembro de 1924.

²³ Cf. Bessa (2012, anexo 2).

²⁴ Sigo a divisão metodológica de Bessa (2012), que inclui uma variedade de gêneros sob as designações “musicado” e “declamado”. Os gêneros musicados abrangem formatos ligeiros como revistas, burletas e operetas, mas também espetáculos líricos como as óperas. Os gêneros declamados, por sua vez, abrangem “altas comédias”, geralmente estrangeiras, *vaudevilles* e comédias ligeiras.

Retiro, o que indica, segundo a autora, “o compartilhamento, por toda a população paulistana, de um repertório de espetáculos comum” (Bessa, 2012, p.49).

Figura 5 – Localização aproximada das salas de espetáculo em São Paulo (1914)

Fonte: Bessa (2012, p.45).

Figura 6 - Localização aproximada das salas de espetáculo em São Paulo (1934)

Fonte: Bessa (2012, p.53).

No período analisado pela historiadora, nota-se ainda uma grande proliferação de casas de espetáculo inauguradas, dentre as quais se incluíam teatros, cinemas e cafés-concerto (*Music-Halls*).²⁵ Além do Teatro Municipal, ela menciona:

o teatro Boa Vista (1916), situado à rua de mesmo nome, na esquina com a Ladeira Porto Geral, [...] o cineteatro São Pedro (1910), na esquina das ruas Barra Funda e Albuquerque Lins, [...] o novo Santana (1921), [...] que acabou por se render, mais tarde, ao cinema; o Santa Helena (1925) na praça da Sé, que teve o mesmo destino; além de quatro novos estabelecimentos do bairro do Brás, todos funcionando alternadamente como teatro e cinema: o Mafalda (1917) na avenida Rangel Pestana; o Brás Politeama (1917), na avenida Celso Garcia; o Olímpia (1922), na avenida Rangel Pestana; e o Oberdan (1929) na rua Ministro Firmino Witaker, próximo ao Largo da Concórdia. Funcionando principalmente como cinema, mas também recebendo companhias teatrais, ainda foram construídos no Brás o Colombinho (1924), na rua João Teodoro; o Coliseu do Brás (1926), na avenida Rangel Pestana, mais tarde rebatizado como Eden Politeama; e o Variedades (1928), na rua Piratininga. Além dessas casas, surgiram ainda vários cinemas, muitos deles espalhados pelos bairros. Dentre eles, costumavam receber companhias teatrais: o República (1921), na praça de mesmo nome; o Fênix (1923), na Vila Mariana; o Central (1924), na rua General Osório; o Moderno (1924), na Mooca; o Carlos Gomes (1925), na Lapa; o Capitólio (1927), na Liberdade; o Coliseu (1928), no Largo do Arouche; o Odeon (1928), na Consolação; o Paulistano (1928), no Paraíso; o cineteatro São José (1928), no Belém; o Pedro II (1929), no Vale do Anhangabaú; e o São Carlos (1929), na Lapa (Bessa, 2012, p.51-52).

Há, assim, segundo o argumento de Virgínia Bessa, dois polos de concentração das casas de teatro, que replicam a configuração socioespacial da cidade (ver mapas 1 e 2):²⁶ um que engloba a região do Triângulo Central, o Largo do Paissandu, o Parque do Anhangabaú e as praças da Sé e João Mendes, estendendo-se a Noroeste pelos bairros de Santa Cecília, Vila Buarque, Campos Elíseos e Santa Efigênia, regiões onde “se dividia um público bastante heterogêneo, que incluía desde membros das elites frequentadoras do Municipal até estudantes, mundanos e desocupados

²⁵ Os dados de Bessa (2012, p.42-44) tomam como baliza os anos de 1914 e 1934, período de dinâmica acelerada de abertura e fechamento de casas de espetáculos que contém os anos de atuação de Alcântara Machado na crítica teatral. Entre os espaços dedicados exclusivamente ao teatro, Bessa menciona o Municipal, o São José (localizado em frente ao Municipal, no atual prédio do Shopping Light) e o Palace Theatre, na Brigadeiro Luís Antônio. Entre os cafés-concerto, a autora menciona o Apolo (antigo Cassino), o Cassino Antártica, o Variedades e o Politeama. Finalmente, o Colombo, o São Paulo, o Espéria, o High-Life, Pathé Palace, o Royal, o Coliseu dos Campos Elíseos e o Rio Branco estão entre os espaços que se dividiam entre atividades de teatro e cinema.

²⁶ Agradeço à Virgínia Bessa por ter cedido os mapas em alta resolução.

que se divertiam nos inúmeros cafés e teatrinhos do Paissandu, além de famílias de classe média das regiões próximas” (Bessa, 2012, p.46); e outro que forma um arco em torno do centro, estendendo-se do Brás até o Belém, mas contemplando bairros como a Lapa e o Bom Retiro, regiões nos arrabaldes da cidade ocupadas majoritariamente por trabalhadores pobres, dentre os quais se incluía um grande número de imigrantes. Apartado geográfica e economicamente do centro, esse segundo polo de concentração de casas de espetáculo “acabou por criar um reduto próprio de diversões” (Bessa, 2012, p.49), preferencialmente de caráter integrador e apresentado na própria língua italiana, embora houvesse, por exemplo, no famoso Teatro Colombo, opções que não diferiam daquelas apresentadas nos teatros mais elegantes.

Assim, mesmo disputando o público com outras formas de lazer, o teatro conhece nesse período um crescimento que acompanha a expansão da cidade, seja do ponto de vista geográfico e econômico, seja do ponto de vista da variedade de repertórios à disposição dos diferentes extratos sociais. Nesse sentido, acompanhar o mapa do teatro tal como traçado e visitado por Alcântara Machado em seu período de atuação crítica não significa tomar contato com um repertório em circulação apenas nos teatros frequentados pelas elites. Na esteira da intensificação da vida cultural e com o desenvolvimento da infraestrutura da cidade,²⁷ a disseminação de casas de espetáculo levava atrações também aos diversos bairros e regiões ao redor do centro, atendendo a um público diversificado. No entanto, ainda que houvesse um conjunto de opções e um repertório comum, os dois polos de concentração de casas de espetáculo na cidade se desenvolveram a partir de lógicas distintas, com atrações, preços e infraestrutura desiguais, o que nos coloca diante da segregação socioespacial que já então marcava a geografia da cidade. Seguir Alcântara Machado pelos espaços que ele majoritariamente frequentou mostra, assim, o ponto de vista de um crítico que, informado pelas novidades do teatro europeu, olha, em seus primeiros anos de atuação, para o material estético e para os artistas que circulam nas casas mais prestigiosas de São Paulo, localizadas na região central, daí sua expectativa por um teatro mais elaborado, elegante e intelectualizado. A heterogeneidade do público ao qual esses espetáculos eram apresentados, no entanto, fazia com que empresários e companhias se preocupassem menos com

²⁷ O florescimento de casas de espetáculo em São Paulo se beneficiou diretamente do desenvolvimento da infraestrutura da cidade que vinha ocorrendo desde a gestão de Antônio Prado no governo municipal (1899-1911), com destaque para “a instalação de uma rede de distribuição de energia, fator determinante não só para a expansão dos cinematógrafos, como também para o incremento dos espetáculos teatrais, sobretudo os musicados. A fim de atrair o público, eles passaram a explorar novos efeitos cênicos, muitas vezes valendo-se da iluminação e dos aperfeiçoamentos da maquinária. Do mesmo modo, a ampliação da rede de transporte, com a instalação de bondes elétricos em 1900, facilitou o deslocamento da população. Não por acaso, boa parte das casas de espetáculo localizava-se em regiões próximas aos trilhos” (Bessa, 2012, p.44).

elaborações teóricas do que em proporcionar um lazer ágil, momentâneo e que trouxesse novidades constantes.

Seja como for, não há como negar o espaço privilegiado que o teatro ocupava na década de 1920. A prática – ir ao teatro e comentá-lo – tinha lugar destacado no cotidiano da cidade, se expandindo com ela e disputando a dianteira entre as formas de lazer. No entanto, a se aceitar a opinião de Alcântara Machado, os repertórios, as condições estruturais e os quadros humanos, mesmo no centro, estavam reduzidos à precariedade e ao amadorismo, e o público, por seu lado, permanecia encerrado em uma persistente falta de educação estética e de interesse artístico. Ao contrário do que se poderia supor, a presença de uma variedade de companhias estrangeiras não era sinônimo de riqueza e qualidade de repertórios, nem mesmo garantia de interesse do público. A opereta *Scugnizza* é um exemplo da baixíssima diversidade de peças que, como constata Alcântara Machado, marca a passagem dos grupos estrangeiros pela cidade. Três companhias diferentes, Clara Weiss, Léa Candini e Lombardo-Caramba, levaram ao Santana pelo menos cinco montagens da peça entre a sua primeira apresentação em São Paulo, em abril de 1924, e a última comentada por Alcântara Machado, em abril de 1926. Nesse curto intervalo, o ânimo do crítico, e possivelmente do público paulistano, arrefeceu. Da “deliciosa opereta”, de “libreto interessante e bem escrito” da primeira apresentação, a obra de Mario Costa e Carlo Lombardo foi tão reencenada que, nas últimas, passou a ser tratada como “a viúva alegre, batida a valer, sabida de cor, assobiada e cantarolada por toda a gente”, quase “a *Aida* do moderno repertório de opereta”.²⁸

Contribuía para a repetição exaustiva de repertórios o fato de São Paulo ser em geral o último destino de excursões latino-americanas que tinham Buenos Aires, Montevideu e Rio de Janeiro como pontos de passagem quase obrigatórios. Nas longas temporadas por essas cidades, as principais figuras das grandes companhias iam ficando pelo caminho, às vezes voltando aos seus países de origem antes do fim das temporadas, de modo que os grupos chegavam à cidade irremediavelmente desfalcados, quase sempre de seus melhores artistas. O fenômeno recorrente fez com que, enquanto se esperava pelas novidades trazidas por uma companhia italiana, às

²⁸ Os comentários de Alcântara Machado sobre a *Scugnizza* foram retirados dos seguintes textos: “La Scugnizza, no Santana”, 03 de abril de 1924 (2009, p.67); “Scugnizza, no Santana”, 14 de maio de 1924 (2009, p.177); “Scugnizza, para estreia da companhia Lombardo-Caramba, no Santana”, 05 de novembro de 1924 (2009, p.214); “Scugnizza, para estreia da companhia Léa Candini, no Santana”, 17 de dezembro de 1925 (2009, p.266); e “Scugnizza, no Santana”, 08 de abril de 1926 (2009, p.288). No conto “Amor e Sangue”, de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, Alcântara Machado coloca a popularidade da opereta em Nicolino, que a assobia para fingir não prestar atenção a uma conversa em sua barbearia. A nota está na edição de Alfredo (2012, p.99, n.115).

vésperas do início da temporada lírica de 1924, Alcântara Machado apelasse ao famoso empresário Walter Mocchi, principal articulador do evento musical em São Paulo e na América Latina entre 1912 e 1926,²⁹ em favor do público de São Paulo:

Este é o momento, portanto, de solicitar aos deuses que [a Companhia Lírica Italiana] venha completa para o nosso Municipal [...]. Nós pagamos o mesmo preço: temos direito de exigir espetáculos iguais. O resultado dessa injustiça todos conhecem; o público de São Paulo vai deixando, aos poucos, o Municipal às moscas, pois tem medo de perder o seu tempo e o seu dinheiro, assistindo a espetáculos de décima ordem, com cenários de quinta, atores de vigésima e preços de primeiríssima... (Alcântara Machado, 2009, p.188-189).³⁰

Decepcionado, Alcântara Machado lamenta um mês depois: “a plateia de São Paulo, decididamente, não tem sorte: é a eterna ludibriada. A prova disso aí está patente na atual temporada lírica do Municipal. Para São Paulo veio uma parte somente da companhia que trabalhou em Buenos Aires e no Rio” (Alcântara Machado, 2009, p.202).³¹ Sinal de uma cidade que dá apenas os primeiros passos para ter uma vida cultural próxima à das metrópoles latino-americanas, o interesse discutível dos grandes artistas europeus em incluir São Paulo em seu roteiro diz muito em relação à atividade dos empresários e à dimensão comercial do teatro: se a qualidade das companhias não era garantida, os altos preços e o interesse de um público variado eram quase certeza de bons rendimentos. A entonação desencantada do comentário de Alcântara Machado no *Jornal do Comércio* – veículo de prestígio entre as elites tradicionais da cidade – contra o lugar marginal em que São Paulo é colocada na geografia teatral latino-americana dá lugar a uma inflexão francamente hostil em dois números do periódico vanguardista *Terra Roxa e outras terras*, em 1926. A primeira investida é contra o próprio Mocchi:

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 do Municipal, e vira a manivela vinte dias sem parar. Horrível [...]. Inventam que o nosso público não merece mais. Mentira.

²⁹ Sato mostra que o empresário “era o responsável por trazer todo o contingente necessário para a execução das óperas: músicos de orquestra, cantores solistas e dos coros, regentes, diretores, partituras, instrumentos, cenários e figurinos. As companhias se apresentavam diariamente levando à cena até vinte títulos diferentes, em uma temporada que durava entre duas semanas e um mês em cada cidade” (2016, p.52-53). Ver também Cenni (2003, p.361-362) e Sevcenko (1992, p.232-233).

³⁰ “Para evitar queixumes”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 23 de agosto de 1924.

³¹ “Uma injustiça”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 28 de setembro de 1924.

Merece sim [...]. Mocchi tem perdido dinheiro. Bem feito! Melhore, e apareça (Alcântara Machado, 2009, p.337).³²

A segunda volta-se contra as supostas “manifestações de arte” das temporadas líricas:

Manifestações de arte? Meu Deus do céu! Basta ver o repertório desta de 1926. Até hoje [...], pondo de parte duas ou três óperas (*A Valquíria*, o *Barbeiro de Sevilha*, velho e cansado de guerra, *Monna Vanna*), só se representaram antiguidades insuportáveis ou então baboseiras integrais. As companhias improvisadas por Walter Mocchi ignoram quase que além de Verdi, Massenet e Puccini, existem outros compositores. O realejo vai para a Itália e de lá volta sem mudar as suas peças. São sempre as mesmas. Mesmissimas: *Rigoletto*, *Thais*, *Mme Butterfly*, *Aida*, *Manon*, *Bohème*. Para variar arruma de vez em quando em cima do público *Mefistófoles* e *Carmen*. Obrigado pelo governo e pelo interesse delícia também os ouvidos patriotas com uma coisa nacional qualquer. Finalmente uma ópera de Wagner para disfarçar. E pronto (Alcântara Machado, 2009, p.345).³³

Mas os problemas identificados por Alcântara Machado – companhias desfalcadas, repertórios enfadonhos e envelhecidos, além dos preços elevados – não se devem a um traço do gênio empresarial de Walter Mocchi ou a uma peculiaridade das companhias italianas. A própria França, “a pátria radiosa do teatro”, segundo o crítico, “cuja literatura dramática [era] a mais bela e a mais fecunda de todas, onde a arte de representar atingi[ra] um grau incomparável de perfeição e esplendor”, era o país que enviava ao Brasil “todos os anos os piores conjuntos” (2009, p.210).³⁴ Ao lado das companhias francesas, as portuguesas eram também alvo constante do crítico, que segue falando em nome da já ressabiada “pobre plateia de São Paulo”. Diz ele: “o próprio Santana abrigou, nesses últimos tempos, três conjuntos portugueses que não passavam de três desastres dramáticos” (Alcântara Machado, 2009, p.240).³⁵ No mesmo texto, em que avalia negativamente os artistas “nem aplausíveis nem pateáveis” da Companhia Alves da Cunha-Bertha de Bivar, o escritor argumenta que o ator principal da mencionada companhia não serve para gostos mais refinados, mas é “um artista para o grande público, para os que amam o dramalhão truculento e se pelam pelo patético. É o artista ideal para os que só frequentam os teatros aos domingos,

³² “Indesejáveis”. Publicado originalmente na revista *Terra Roxa e outras terras* a 20 de janeiro de 1926.

³³ “Assim é que é”. Publicado originalmente na revista *Terra Roxa e outras terras* a 17 de setembro de 1926.

³⁴ “Mascotte, no Santana”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 26 de outubro de 1924.

³⁵ “Papa Lebonnard, para estreia da Companhia Alves da Cunha-Bertha Bivar, no Santana”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 13 de janeiro de 1925.

despindo a sua blusa de operários e envergando o casaco do burguês” (Alcântara Machado, 2009, p.241).

Apesar de ser um espaço de discussão de ideias, de apresentação e difusão de novos costumes, hábitos e códigos morais, capaz de “alcançar a mais ampla gama de categorias sociais” (Charle, 2012, p.20), o teatro em São Paulo parece também constituir um espaço de segregação e diferenciação. Falando para seus pares, presumíveis leitores do *Jornal do Comércio*, Alcântara Machado pouco faz para disfarçar a posição de classe a partir da qual observa o teatro: Alves da Cunha não é o artista que o “seleto” público de São Paulo merece, mas serve bem ao gosto do público popular. No entanto, a falta de interesse do mesmo público seletivo do Santana pelo chileno Ernesto Vilches exasperou o autor, que ficara profundamente seduzido com a “série soberba de espetáculos” que, à frente da Companhia Espanhola de Comédia, o ator realizou em sua passagem por São Paulo em dezembro de 1924.³⁶ Em três dos cinco comentários críticos que produziu durante a temporada de Vilches,³⁷ Alcântara Machado mencionou a “imperdoável injustiça” de que o chileno foi vítima: “mais uma vez se apresentou à plateia de São Paulo um grande artista. Mais uma vez, diante de um grande artista, a plateia de São Paulo fugiu [...]. O nosso público devia ter enchido ontem o Santana. Mas qual! Havia lá cem pessoas” (Alcântara Machado, 2009, p.229-230).

Em entrevista para o *Jornal do Comércio*, Alcântara Machado interpela Vilches quanto aos seus teatros prediletos, ao que o ator responde: “quero-os bem pequeninos” (2009, p.233).³⁸ Não era exatamente o caso do Santana, mas pelo relativo prestígio de que o chileno parece gozar, é difícil afirmar que se trata do tipo de apresentação que se restringiria aos palcos mais modestos da cidade. Ao contrário de Alcântara Machado, Vilches saiu satisfeito da temporada em São Paulo. É possível que as expectativas do público elegante da cidade não fossem tão diferentes daquelas dos “operários” que “só frequentam o teatro aos domingos”, como dizia Alcântara Machado. Antes de ser um problema do gosto do paulistano, o esvaziamento dos teatros, mesmo com a presença de grandes artistas, pode ser creditado também à competição com outras formas de lazer e, o que é mais provável, à crescente oferta de espetáculos teatrais em casas

³⁶ Cf. Alcântara Machado (2009, p.232-233). “Ernesto Vilches”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 28 de dezembro de 1924.

³⁷ Ernesto Vilches esteve em São Paulo entre 24 e 30 de dezembro de 1924, ocasião em que Alcântara Machado produziu, além de uma entrevista, os textos “El comediante e la elocuencia del silencio, pela Companhia Vilches, no Santana”, “El amigo Teddy, no Santana”, “Wu-Li-Chang, La Mala Ley e La Cena de los Cardenales, no Santana”, “Las hijas del Rey Lear, no Santana” e “Lady Frederick, no Santana”. Ver Alcântara Machado (2009, p.229-234).

³⁸ “Ernesto Vilches”. Entrevista publicada originalmente no *Jornal do Comércio* a 28 de dezembro de 1924.

geograficamente próximas dos novos bairros ou acessíveis por conta dos novos meios de transporte urbano, o que fazia com que o público se dividisse entre as inúmeras opções agora à sua disposição.³⁹

Apesar das explicações possíveis, o baixo comparecimento do público em apresentações de grandes artistas era apenas um dos problemas que Alcântara Machado identificava na prática do teatro em São Paulo. Em texto do início de sua atividade como jornalista, o crítico faz as vezes de observador da cidade, descrevendo a composição da plateia das comédias francesas a partir de um caso ocorrido em uma apresentação da companhia de Gabriele Dorziat no Teatro Santana. Enquanto a heroína da peça vivia uma tragédia “com grande verdade”, a plateia “ria, ria perdidamente, ria estrepitosamente. [...] No palco, os atores debatiam-se nas garras do tormento mais golpeante; nas salas, os espectadores riam até lhes rebentarem as ilhargas” (Alcântara Machado, 1983b, p.58-59).⁴⁰ Em tom de crônica urbana, o autor segue constatando que, de cada cem pessoas que frequentam os elegantes teatros da cidade,

trinta são burgueses endinheirados, cuja única preocupação é mostrar que entendem francês, mas que durante a representação ficam sempre de olho nos vizinhos para saber quando devem chorar e rir; trinta são marselhesas cheias de joias e de estupidez [...]; vinte são casquilhos que desejam tão somente ‘matar saudades da divina Cidade Luz’; quinze vão em busca de sensações novas, de qualquer coisa bem picante que cheire a Montmartre [...]; e cinco, só cinco, geralmente nas torrinhas, muito encolhidas, muito acanhadas, lá se acham – oh! Irrisão! – por mero prazer intelectual... (Alcântara Machado, 1983b, p.59).

Com ironia, Alcântara Machado introduz o leitor nos teatros frequentados pelas elites paulistanas, “endinheiradas” com os lucros do café e marcadas por referências europeias, francesas em especial. Mas as particularidades na relação entre interesse do público e adequação dos repertórios seguiam inquietando o crítico. A despeito das companhias desfalcadas, há, em sua opinião, material estrangeiro de qualidade chegando a São Paulo, mas quando bons espetáculos são levados à cena, via de regra, é a plateia que deixa a desejar. O crítico entende seu ofício como um canal de formação de um gosto teatral mais rigoroso e menos entregue às

³⁹ Segundo os dados de Bessa (2012, p.309), foram apresentados em São Paulo no ano de 1924 pelo menos 2133 espetáculos teatrais, sendo 1182 declamados e 951 musicados. Isso sem contar outras atividades talvez até mais populares, como o cinema.

⁴⁰ “Um público de escol...”. Publicada originalmente na seção “Só aos Domingos” do *Jornal do Comércio* a 01 de junho de 1923.

“imposições” dos empresários, interessados, como dito, nos temas mais lucrativos e não na qualidade artística. Segundo ele, o público paulistano “emperrou no abecedário” em matéria de educação dramática, e precisa, “frequentando o bom teatro, conhecendo os bons autores, melhorar um pouquinho a sua claudicante cultura teatral e afinar o seu paladar que a farsa e o cinema há muito vêm estragando completamente” (Alcântara Machado, 1983b, p.61).⁴¹

Além dos defeitos por ele apontados, o público do teatro profissional de São Paulo seria caracterizado também por sua “inexplicável frieza”. A censura de Alcântara Machado agora tem como objeto a indiferença da plateia diante da estreia da companhia russa de bailados de Maria Olenewa – também do grupo de artistas empresariado por Walter Mocchi – que teve lugar no Teatro Royal em março de 1924:

Já dissemos uma vez que a plateia de São Paulo julga ser prova de cultura e bom gosto não tugar nem mugir nas salas de teatro. Engana-se redondamente, no entanto. Culto e educado é o público que aplaude o bom e apupa o mau, e o nosso mostra-se indiferente diante do ótimo e festeja não raro o péssimo (Alcântara Machado, 2009, p.157).⁴²

No mesmo texto, Alcântara Machado estranha que a prestigiosa companhia de bailados não circule pelos teatros mais elegantes da cidade, mas ofereça seus espetáculos “num teatro como o Royal, barracão sem conforto e sem higiene, povoado de ratos que passeiam descarada e livremente por entre as cadeiras da plateia” (Alcântara Machado, 2009, p.157). Decisivamente repulsiva, segundo ele, a infraestrutura do Royal, teatro localizado na rua Sebastião Pereira, na Santa Cecília, então um dos bairros mais nobres da cidade, no qual o Alcântara Machado residia,⁴³ não parece adequada para receber a arte da diretora do corpo de baile da companhia de Mocchi. Tal qual o público, os repertórios e os elencos, a infraestrutura dos teatros é apontada como um dos grandes problemas do teatro em São Paulo. Nesse sentido, talvez sejam casas como o Royal que Alcântara Machado tem em mente quando argumenta que o Municipal e o Santana deveriam servir de exemplo aos teatros menos prestigiosos da cidade, reservando uma sala aos

⁴¹ “Um apelo estapafúrdio”. Publicada originalmente na seção “Só aos Domingos” do *Jornal do Comércio* a 15 de julho de 1923.

⁴² “Estreia da Companhia Olenewa, no Royal”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 07 de março de 1924.

⁴³ A residência da família de Alcântara Machado se localizava na rua Frederico Steidel, 47, no bairro de Santa Cecília, então reduto das elites tradicionais de São Paulo. Para o endereço da família ver o cartão de visitas de José de Alcântara Machado no Arquivo IEB (AAM-1047); para a composição social do bairro de Santa Cecília, ver Marins (2011; 2016).

“desaventurados informadores e comentadores das coisas cênicas” espaço existente em “todos os bons teatros do mundo”. O autor continua sua reclamação no tom jocoso que lhe é habitual:

No Rio mesmo, os redatores têm, no Municipal, a sua, onde, durante os intervalos podem trabalhar à vontade, rabiscando suas impressões, preparando enfim a crônica do espetáculo. A necessidade de uma sala dessas é evidente: nas representações líricas, principalmente, que nunca terminam antes da meia-noite e meia ou uma hora da madrugada, o crítico precisa desenvolver a atividade de um motor de 200hp para entregar as suas notas antes do fechamento do jornal (Alcântara Machado, 2009, p.199).⁴⁴

Sem público para apreciar o pouco repertório de qualidade apresentado na cidade e ainda sem infraestrutura adequada, seria uma tarefa árdua para o teatro brasileiro competir com o sucesso do cinema que, na esteira da produção norte-americana, havia criado já na década de 1910 um mercado de lazer e entretenimento que atraiu uma legião de entusiastas em toda a América Latina. Como mostra Sevcenko, o cinema vai aos poucos superando o teatro, adquirindo “um papel proeminente como forma popular de lazer nas grandes cidades” (1992, p.92).⁴⁵ Esse processo se traduz em São Paulo na profusão de cinematógrafos, estabelecimentos que, nesse período, vão competir diretamente com os teatros, inclusive com artistas transitando entre as duas atividades e com a adaptação, ou mesmo substituição completa, de casas para o oferecimento tanto de espetáculos teatrais quanto de películas cinematográficas.⁴⁶ Alcântara Machado escreve a respeito do assunto por ocasião dos primeiros espetáculos apresentados no Teatro Santa Helena, na Praça da Sé, que mal havia sido inaugurado e já ameaçava ser transformado em cinema:

São Paulo tem mais uma casa de espetáculos. É um teatro: o Santa Helena. Mas dizem que provisoriamente. Terminada a temporada de Jaime Costa, nele se instalará um cinema. Crime que precisa ser evitado. A ameaça que pairou sobre o Santana pesa agora sobre o Santa Helena. Já se cometeu um erro imperdoável:

⁴⁴ “Quem não chora...”. Publicada originalmente no *Jornal do Comércio* a 24 de setembro de 1924.

⁴⁵ Rubens Machado Jr. aponta que São Paulo tinha entre os anos 1910 e 1920 o “maior mercado [cinematográfico] do país, aí incluso o maior sistema de exibição de filmes em número de espectadores. Há neste setor uma relativa estagnação durante os anos da Primeira Grande Guerra, que contribui para a diversificação das origens dos filmes, antes quase somente franceses, italianos e dinamarqueses. Os americanos, que começavam a entrar sobretudo a partir dos anos 1910, irão gradualmente monopolizar o mercado, dando no final desta década um grande salto que os leva, já em 1921, aos 71% dos títulos tramitados pela censura, e, em 1929, consolidados 86%” (1989, p.10-11).

⁴⁶ Além dos cinematógrafos em atividade no período já mencionados acima, ver também Magaldi e Vargas (2000, p.55).

reduziu-se a proporções ridículas o espaço reservado ao palco e aos bastidores. Mesmo assim, é possível a representação de comédias. Pois que seja para sempre um teatro de comédia. Não se faça dele um cinema. Tem todos os requisitos de um teatro, pondo de parte o defeito apontado. De cinemas já anda a cidade transbordante. Há-os de todos os feitios e em toda a parte. A crise é de teatros (Alcântara Machado, 2009, p.259-260).⁴⁷

A despeito dos apelos de Alcântara Machado, grande parte do sucesso do Santa Helena era proveniente justamente de sua versatilidade. A nova casa dispunha de 1370 lugares e estava arrendada às Empresas Cinematográficas Reunidas, detentoras de mais de vinte teatros e cinemas em São Paulo, sendo um dos maiores grupos de empresários do ramo de diversão em atividade naquelas décadas.⁴⁸ Com efeito, seu grande chamariz passou o a ser Cinemundi, cujas salas, inauguradas não muito tempo depois, fizeram do Santa Helena uma das atrações culturais mais concorridas até o início de sua decadência nos anos 1940.⁴⁹

Em uma luta desigual pelas plateias, os teatros buscavam formas de competir com as atrações de cinema, apresentando, como mostra Elizabeth Azevedo, “espetáculos relâmpagos, canções e novos astros de cinema estrelando peças. Tentava-se também incorporar as atrações do cinema acrescentando uma certa ‘cor local’ aos espetáculos” (2004, p.565). O próprio Teatro Santa Helena fora inaugurado a 12 de novembro de 1925, com uma montagem de *Ideal Proibido*, de Antônio Carlos da Fonseca, pela Companhia Jaime Costa, espetáculo a que o crítico anônimo do jornal *O Estado de S. Paulo* classificou de “ultramoderno”, concluindo que “a novidade constituída por esse ato não [era] senão hábil adaptação de um recurso normal do cinema ao palco” (*apud* Magaldi e Vargas, 2000, p.105).

Ao contrário do crítico anônimo d’*O Estado*, Alcântara Machado, recém-chegado de longa viagem à Europa,⁵⁰ não viu nada de moderno na peça de Antônio Carlos da Fonseca. Se “arte é vibração” e, nas palavras do crítico, “só pode ser sentida por espíritos modernos”, o autor de *Ideal Proibido* – aliás, redator-secretário de outro jornal, o *Correio Paulistano* – “é dos que não estão bem orientados em matéria de modernismo”. Nos três atos da peça, de feitio semelhante a quase tudo

⁴⁷ “Apelo e Protesto”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 15 de novembro de 1925.

⁴⁸ No período de análise de Virgínia Bessa, de 1914 a 1934, a autora conta 28 teatros e cinemas sob administração das Empresas Cinematográficas Reunidas. Para uma tabela dos empresários do ramo de diversão em São Paulo e os teatros administrados por cada grupo, ver Bessa (2012, p.64-67). Ver também Magaldi e Vargas (2000, p.105).

⁴⁹ Há informações importantes sobre o teatro e o edifício Santa Helena no acervo digital “Era uma vez em SP”, do jornal *O Estado de S. Paulo*. Disponível em: <<https://goo.gl/7ssCh6>> (acesso em 18/12/2016).

⁵⁰ Alcântara Machado esteve na Europa entre março e novembro de 1925, tendo visitado diversas cidades de Inglaterra, Espanha, Itália, França e Portugal. A experiência resultou no livro *Pathé-Baby* (1926), que inclui reportagens produzidas durante a viagem e publicadas no *Jornal do Comércio*.

o que se conhece em termos de comédia nacional, continua Alcântara Machado, tudo se resolve segundo as regras da Paramount Pictures:

A comédia, toda ela, está cheia de puerilidades. Para ser bem do mesmo estilo das já produzidas entre nós não lhe faltam sequer a menina que só saber tocar um único trecho de música, o argentário idiota e conquistador, o moço educado na Europa e outras personagens que tais, consagrados lugares-comuns na cena nacional (Alcântara Machado, 2009, p.258-259).⁵¹

Embora também identifique o uso de recursos de cinema, o colunista do *Jornal do Comércio* os interpreta negativamente, o que não deixa de ser significativo para uma avaliação de outra faceta de sua obra. Como sabemos, Alcântara Machado é lembrado na literatura pela incorporação de recursos do cinema e do jornal em sua prosa de ficção: a fragmentação, a simultaneidade, a brevidade e o apelo aos sentidos característicos da vida moderna, que aparecem em seus textos na forma de cortes espaciais e temporais, recursos visuais, letreiros, insinuações sonoras etc.⁵² Há que se notar que, em um momento de polarização entre as linguagens do cinema e do teatro como índices, respectivamente, de modernidade e de tradição,⁵³ Alcântara Machado, ainda que defenda a atualização da linguagem teatral em seus textos de crítica e em seus artigos mais programáticos, incorpora os recursos do cinema em sua prosa. Tal tomada de partido pela utilização de uma linguagem enraizada na própria modernidade talvez diga respeito à maior afinidade dos recursos da linguagem cinematográfica com os novos ritmos urbanos, tema privilegiado em seus escritos ficcionais; à pouca penetração das discussões sobre o teatro na Semana de 1922 e em seus desdobramentos ao longo da década; e, ainda, à incipiência do teatro brasileiro enquanto linguagem própria, constatada pelo crítico, que se evidencia, como vimos, na infraestrutura precária dos teatros, em elencos desfalcados e na educação duvidosa do público, bem como em peças de baixa qualidade, quando não baseadas em um repertório europeu envelhecido e quase sempre mal traduzido, proveniente fundamentalmente do século XIX.

No que diz respeito à incorporação de recursos do cinema ao teatro visando a sua modernização, Alcântara Machado mostra-se cético, argumentando que a renovação do teatro

⁵¹ “Ideal Proibido, de Antônio Carlos da Fonseca, no Santa Helena”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 13 de novembro de 1925.

⁵² Comentadores como Alfredo (2012), Barbosa (1988), Toledo Machado (1970) Pignatari (1997) e Zeni (2008) comentam a utilização desses recursos estilísticos na prosa de Alcântara Machado.

⁵³ Como mostra Cecília de Lara, tradição e modernidade poderiam ser pensados em função da oposição entre teatro e cinema. É o que fazem os autores do manifesto da Klaxon, a primeira revista do modernismo paulista, quando comparam Sarah Bernhardt, grande atriz do teatro francês, com a estrela de cinema norte-americana Pearl White. Aquela representaria o século XIX, essa o presente e o futuro “modernos” (2009, p.39).

brasileiro – assim como de todo teatro universal – precisaria tomar rumo próprio e não se converter aos ditames hollywoodianos, uma vez que não haveria competição possível entre as duas formas de arte. Isso porque, afinal, diz ele, sendo o cinema a única linguagem “capaz de realizar aquele ideal de arte sintética, simultânea que o paladar do século exige”, ele é “em sua essência uma arte oposta às demais [e por isso] viverá fatalmente à parte” (Alcântara Machado, 2009, p.348).⁵⁴ Assim, é possível que a raiz urbana e moderna da linguagem do cinema tenha feito com que Alcântara Machado optasse por ela e não pelo teatro para a elaboração de sua literatura, o que não impediu que o crítico formulasse paulatinamente propostas de renovação alternativas para o teatro brasileiro, fundamentalmente ligadas ao debate em torno das ideias de nação, de brasilidade, de moderno e, sobretudo, de *paulistanidade* que atravessavam os debates da época.

Como mostro na segunda parte do trabalho, a linguagem cunhada por Alcântara Machado em sua ficção ajudou o escritor a compor uma variada gama de personagens da cidade, nacionais e estrangeiros, através dos quais o escritor discutiu uma série de assuntos relacionados às transformações do espaço urbano. No que diz respeito ao teatro, os novos urbanos ajudaram Alcântara Machado a observar uma peculiaridade do público dos espetáculos em São Paulo, que “manifesta de modo flagrante e intenso”, segundo ele, “o formidável cosmopolitismo da cidade”. Ao contrário de outras cidades do mundo, em São Paulo não é a emoção proporcionada por um ou outro gênero que atrai um determinado público para o teatro, mas a origem das companhias: “cada nacionalidade tem o seu teatro especial: o de sua língua, de qualquer gênero e qualidade que seja.” (Alcântara Machado, 1983b, p.77).⁵⁵ Já foi mencionada a quantidade de companhias estrangeiras presentes no roteiro teatral de São Paulo, com o predomínio de italianos, franceses, portugueses e espanhóis. O público que preferencialmente as frequenta, diz o autor em 1924,

é levado tão somente pelo desejo muito natural e muito respeitável de ver representada à luz da rampa qualquer coisa que lhe fale da pátria distante, de sua gente, de seus costumes, de suas tradições, ou, ao menos, pelo [desejo] de sentir cantar aos seus ouvidos e à sua saudade a língua que é a sua e a de seus antepassados. Ademais, é necessário sempre, é um dever mesmo, auxiliar os

⁵⁴ “Um aspecto da renovação contemporânea”. Publicado originalmente na *Revista do Brasil* a 15 de setembro de 1926.

⁵⁵ Os trechos a seguir estão em “Cosmopolitismo e complacência”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 12 de agosto de 1924. Na edição de 1983 o título vem grafado “Cosmopolitanismo e complacência”. O equívoco foi notado e corrigido a partir do confronto com o original no arquivo do IEB/USP.

compatriotas que vêm de longe trazer aos que emigraram um pouco da beleza e do perfume de sua terra natal (Alcântara Machado, 1983b, p.78).

Assim, de maneira semelhante aos bairros em que as colônias de imigrantes se instalam, dando a ruas e quarteirões um feitiço característico,⁵⁶ Alcântara Machado destaca a presença constante de todos esses nacionais nas apresentações das companhias de seus países de origem. As temporadas de comédias francesas, por exemplo, são apresentadas “para uma plateia quase exclusivamente composta de franceses, inclusive judeus”, às quais se seguem as companhias italianas, acompanhadas também por sua comunidade, “gente inflamada e espalhafatosa”, o mesmo acontecendo “com as companhias de teatro espanhol e português”. Apesar de indicar esse hábito peculiar do comportamento do público paulistano, o crítico está longe de elogiá-lo. Em seu argumento, ele mostra preocupação sobretudo com a falta de interesse artístico de modo mais geral, localizando a razão do sucesso das peças não na qualidade dos espetáculos, mas na identificação com a língua em que eles são encenados. Em suas palavras, em terra agora formada por imigrantes, vai-se ao teatro não por “qualquer preocupação de arte ou de inteligência, mas por um sentimento afinidade de sangue e de raça, de solidariedade patriótica e nada mais” (Alcântara Machado, 1983b, p.78).

“Afinidades de sangue e de raça” e “solidariedade patriótica” são alguns dos sentimentos fundadores das sociedades filodramáticas e de outras modalidades de lazer popular que tiveram grande sucesso na São Paulo das primeiras décadas do século XX. Vinculada fundamentalmente à colônia italiana, essa forma de teatro amador data da chegada massiva destes imigrantes à cidade, especialmente na última década do século XIX. Ela consiste, grosso modo, em “reuniões lítero-musicais com declamações, cantos e execuções instrumentais”, cujo desenvolvimento paulatino, “defini[u] mais nitidamente o caráter teatral dos espetáculos, rematados depois por um baile” (M. Silveira, 1976, p.22). Em linhas gerais, estas sociedades serviram como forma de preservar a língua e as raízes italianas e como meio de cultivar valores comunitários e convívio social, sendo comum a cessão das rendas para acolhimento de famílias em situação de vulnerabilidade.

⁵⁶ Os bairros estrangeiros de São Paulo, então “com penas 900 mil habitantes tão afeiçoados a ela e entre si mesmos, bem diferenciados pela origem e costumes, elegendo à vontade os seus quarteirões e a eles circunscrevendo-se com gosto e, pois, riscando e colorindo no chão de Piratininga um caprichoso mapa-múndi” foram explorados por Guilherme de Almeida em uma série de oito reportagens que fez para o jornal *O Estado de S. Paulo*, publicadas em livro sob o título *Cosmópolis* (2004 [1929]).

Os grupos de teatro popular formados por imigrantes italianos das primeiras levas mantiveram-se em atividade durante os anos 1920, transformando-se, é claro, com a integração crescente das novas gerações ítalo-brasileiras. Uma das mudanças mais visíveis foi, sem dúvida, a gradual substituição da língua italiana pelo português. Miroel Silveira (1976, p.XII) aponta que estas formas de teatro tiveram sucesso em termos de público superior às apresentações do teatro profissional. Elas formaram seu circuito próprio e projetaram suas figuras mais destacadas – como a atriz Itália Fausta⁵⁷ e o ator, diretor e dramaturgo Nino Nello⁵⁸ – para as grandes companhias de São Paulo. Ainda que não tenha minado sua existência, no entanto, a fragilidade econômica contribuiu para afastá-las da apreciação e da divulgação na grande imprensa. Ao contrário, foi constituída uma rede paralela de artistas, repertórios e práticas teatrais, distante material, geográfica e simbolicamente do circuito profissional, que fomentou ocupação de espaços outros da cidade, próximos aos bairros onde majoritariamente se instalava seu público. Se as casas de espetáculo do centro traziam referências aos elegantes teatros europeus em termos arquitetônicos, nos repertórios apresentados e na forma como expressavam novos estilos de vida urbanos, o teatro popular de raiz italiana, embora marginalizado do ponto de vista social, tinha uma “presença cultural bastante definida, fornecendo um cabedal valioso que se iria progressivamente inserindo no substrato paulista” (M. Silveira, 1976, p.108; Carelli, 1985, p.57-60).

Além de inúmeros salões espalhados nos novos bairros operários que se formavam ao redor do centro, particularmente nas proximidades das linhas férreas, as companhias italianas e ítalo-brasileiras integraram os elencos dos teatros situados ao redor do centro da cidade, no segundo polo de concentração de casas de espetáculos de que fala Bessa (2012, p.46-53, ver mapas

⁵⁷ Nascida Fausta Polloni (1879-1951), a atriz Itália Fausta é nome presente em diversas fases da modernização do teatro brasileiro, como o Teatro de Brinquedo e o Teatro Popular de Arte (Cf. M. Silveira, 1976, p.69-93). Participou ativamente do teatro amador da colônia italiana em São Paulo e, em 1906, ingressa no teatro profissional por meio da Companhia de Lucinda Simões e Cristiano Souza. Seu principal papel, a Jacqueline da peça *Ré Misteriosa* (tradução brasileira de *La Femme X*, de Alexandre Bisson), é duramente criticado por Alcântara Machado em 10 de fevereiro de 1925: “compreende-se que um artista de renome universal percorra as cinco partes do mundo com um repertório de meia dúzia de peças somente [...]. Não é compreensível, porém, que uma artista como Itália Fausta que só no Brasil representa, e em certas cidades unicamente, se especialize num determinado papel, faça dele a sua única razão de ser no palco. O resultado, deplorável, é que em todos os papéis Itália Fausta é sempre Jacqueline. Vendo-a encarnando qualquer outra personagem, o espectador sempre vê [...], diante dos olhos, a viciada no éter, a desgraçada, a assassina, a esfinge de berros e soluços intermináveis, capazes de comover até às lágrimas um peru, ainda o mais insensível do mundo” (2009, p.247).

⁵⁸ Nascido Giovanni Vianello, o ator, diretor e dramaturgo Nino Nello foi ator de diversas companhias de revistas em São Paulo e no Rio de Janeiro, tendo passado paulatinamente a representar tipos italianos e a incorporá-los em suas revistas e comédias. Cf. Bessa (2012, p.112) e M. Silveira (1976, p.231-283).

1 e 2). Dentre estes estão o Brás-Politeama,⁵⁹ localizado na rua Celso Garcia, e o célebre Teatro Colombo, inaugurado no Largo da Concórdia em 1908. O Colombo ocupava um espaço privilegiado, como nota Miroel Silveira (1976, p.98), por estar na convergência entre o centro e vários bairros como Belém, Tatuapé, Mooca e Penha, e sua capacidade, uma das maiores de São Paulo, ultrapassava inclusive a do Teatro Santana.⁶⁰ Suas apresentações se dividiram entre opções populares e as temporadas mais breves das companhias que vinham à cidade se apresentar nas casas prestigiosas do centro.

Chama atenção, nas reflexões de Alcântara Machado sobre o teatro, a ausência de referências à cena teatral da comunidade italiana.⁶¹ Ainda que seus comentários no *Jornal do Comércio* se voltassem principalmente para o teatro profissional apresentado nas grandes salas da cidade, é de se supor que, como estudioso do teatro brasileiro e como observador contumaz da vida urbana, interessado sobretudo nos pobres e na nova composição social da cidade, ele acompanhasse de alguma forma o desenvolvimento dessas modalidades populares que atraíam grande público.⁶² Nada disso, no entanto, fez com que o teatro popular desenvolvido em São Paulo fosse objeto da atenção do crítico sequer nos ensaios e artigos de maior fôlego analítico desenvolvidos em periódicos após a sua saída da crítica regular.

As práticas teatrais da comunidade italiana parecem interessar pouco a Alcântara Machado, seja para o desenvolvimento de suas ideias sobre o teatro brasileiro, seja como fonte de renovação estética, embora essas concepções populares, segundo Arnoni Prado (2004a, p.103), tenham tido influência sobre nomes importantes da dramaturgia nacional como Gomes Cardim, Coelho Neto e Arthur Azevedo, tendo ganhado projeção em 1928 com a peça *Castagnaro da Festa*, de autoria de Oduvaldo Vianna (A. Prado, 2004a, p.110; M. Silveira, 1976, p.218).⁶³ A presença

⁵⁹ Destruído por um incêndio em 1914, o Brás-Politeama havia recebido grandes nomes do teatro como Sarah Bernhardt, Sacha Guitry e Jean Coquelin. Seu espaço deu lugar posteriormente ao Cassino Antartica.

⁶⁰ Com capacidade para 1968 pessoas, o Teatro Colombo tinha 39 camarotes com cinco lugares cada um, 24 frisas com cinco lugares cada, 759 cadeiras na plateia, inclusive a dos lugares sob os camarotes de frente; três arquibancadas com 216 lugares cada, e mais duzentos lugares em pé, duas filas atrás das arquibancadas. Os dados são de Miroel M. Silveira (1976, p.98). A. B. Amaral (2006, p.541) traz as mesmas informações.

⁶¹ Sérgio Carvalho constata que Alcântara Machado “não examina em nenhum de seus textos a produção amadorística dos grupos filodramáticos ou clubes operários da década de 1920, nem as montagens profissionais mais populares, de revistas e operetas, escassas mas existentes em São Paulo” (2002, p.19).

⁶² Para ficar em apenas um exemplo, Alcântara Machado não comentou nenhuma peça da Companhia Arruda, mesmo esta tendo feito uma temporada de quase sete meses no Brás-Politeama em 1924 (Silveira, 1976, p.203).

⁶³ O problema enfrentado pelos comediógrafos na segunda metade dos anos 1920 era encontrar uma saída para o esgotamento do gênero. Segundo Silveira (1976, p.218), Oduvaldo Vianna “percebeu que não era bem o gênero que envelhecera subitamente, e sim os costumes retratados”. Em lugar do caipira, era preciso retratar “os costumes dessa cidade em crescimento, com os elementos curiosos que a compunham. Entre eles, quem mais coloridamente e em

do nacionalismo italiano nos palcos de São Paulo é lembrada com desconfiança por Alcântara Machado apenas – e de maneira que ilustra certo clima de época⁶⁴ – no espetáculo *I Compagnacci e Salomé*, que marca a “comemoração do aniversário da marcha sobre Roma de Mussolini e seus comandados fascistas, tendo sido executados os hinos nacional e italiano e cantadas, em cena aberta, várias canções patrióticas” (Alcântara Machado, 2009, p.137).⁶⁵

Com efeito, o teatro organizado pelos imigrantes pobres como prática de origem popular e política (como afirmação da nacionalidade e forma de integração dos trabalhadores à sociedade paulista) e mesmo como proposição de repertórios e quadros artísticos (textos, atores, atrizes, dramaturgos etc.), em geral, não parecem interessar ao crítico. O imigrante aparece nos comentários de Alcântara Machado como parte do repertório erudito, na esteira da atividade dos empresários italianos na cidade – Walter Mocchi é um grande exemplo – e principalmente como um tipo social a ser incorporado no interior de uma chave específica, relacionada à construção de um imaginário do progresso de São Paulo, este sim presente nas manifestações dramáticas dos imigrantes. Antonio Arnoni Prado, assim como apontara Vera Chalmers (1983), levanta algumas causas para a ausência do imigrante artística e politicamente ativo na literatura de Alcântara Machado:

Uma das causas dessa exclusão estava no próprio sistema literário, no qual a imagem do estrangeiro pobre e insubmisso não quadrava bem com a retórica do parnasianismo então em voga. Outra razão, de ordem política, vinha da repressão das autoridades a todo estrangeiro que ameaçasse a ordem interna e, de alguma forma, perturbasse ou resistisse aos seus códigos. Relatos, crônicas e poemas que atestam o banimento, a prisão e mesmo os maus-tratos deixam claro que os pobres e inconformados de fora aqui dentro não tinham vez. *Se havia algum interesse, este se concentrava na imagem do imigrante trabalhador e amigo que se apresentava como uma força positiva a integrar-se na construção do progresso paulista.* Era ele que aparecia nos palcos das sociedades filodramáticas, fazendo carreira, aliando-se às oligarquias e muitas vezes abastecendo as elites de doutores e de bacharéis” (A. Prado, 2004a, p.106-107, eu sublinho).

maior número contribuía para uma série de presenças curiosas, sentimentais, humanamente engraçadas? O italiano, evidentemente”. Ver também Lara (1987, p.58).

⁶⁴ Miroel Silveira (1976, p.206) mostra que a presença de Mussolini se enraizava fortemente em certos setores da colônia italiana, que de alguma forma se dividia entre aqueles mais interessados em manter vínculos com o país de origem, aderindo com mais facilidade ao regime, e outros mais fiéis à formação progressista proveniente da Itália Unificada, que não viam com bons olhos a ascensão do ditador.

⁶⁵ “*I Compagnacci e Salomé*, no Municipal”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 01 de novembro de 1923.

Enquanto a expressão teatral da comunidade italiana – seja em sua forma popular seja em suas releituras pelos comediógrafos nacionais, como em *O Castagnaro da Festa* – buscava trazer à tona o direito dos imigrantes de “assumirem posições em igualdade de condições com os nacionais de tradição anterior” e de “impor a realidade de sua contribuição para uma nova realidade comum”, na comédia de costumes brasileira “o nacional procurava desembaraçar-se de seu complexo colonial”, finalidade para a qual um dos recursos utilizados era partir das contingências do país e da exaltação dos tipos brasileiros para “defender os valores nacionais contra os europeus” (M. Silveira, 1976, p.149). Tendo em vista o lugar secundário que São Paulo ocupava na vida teatral brasileira, que se estenderia por décadas ainda, até a criação do Teatro Brasileiro de Comédia já no final dos anos 1940, podemos supor que o “nacional” e o “complexo colonial” de que fala Silveira têm sua origem na experiência social do Rio de Janeiro. A então capital federal gozava do *status* de centro cultural do país desde o Império, e de seus círculos saíram tendências artísticas que irradiaram pelo país. No que diz respeito especificamente ao teatro, o repertório carioca fora marcado por uma avalanche de gêneros musicados – operetas, revistas, burletas etc. – que, inspirados em seus equivalentes franceses, tiveram grande popularidade nos palcos da cidade nas últimas décadas do século XIX e chegavam aos anos 1920 com vitalidade quase similar.

Impulsionados pela presença notável de Artur Azevedo, “o homem que no momento encarnava o teatro nacional” (D. Prado, 2008, p.97), os gêneros musicados discutiam o país na passagem para o século XX ao mesmo tempo em que eram dedicados ao entretenimento. Como mostra Tiago Gomes (2004),⁶⁶ as novidades do momento, as questões da “vida moderna” e as contingências sociais do país, frequentemente elaboradas na chave do gênero, da raça e da sexualidade, marcadores expressos em tipos caricaturais e facilmente reconhecíveis pelo público como a mulata, o almofadinha, o português e o malandro, eram temas trabalhados à exaustão, o que convertia os comediógrafos e revistógrafos em verdadeiros cronistas da cidade, interessados em captar a “essência” do Rio de Janeiro e de seus habitantes e projetá-la como imagem do país. A bibliografia especializada é quase unânime em imputar ao sucesso dos gêneros musicados a ampliação do público e dos benefícios econômicos para intérpretes e autores, mas também a

⁶⁶ Especialmente no capítulo 3, “Crônicas em movimento: o Rio de Janeiro e no teatro de revista dos anos 1920”, Gomes analisa diversas peças que mostram como gênero, raça e sexualidade se articulavam na estruturação de variadas percepções, das céticas às apoloéticas, a respeito da modernidade da *Belle Époque* carioca, bem como das possibilidades de construção e/ou constatação de uma identidade nacional a partir das contingências nacionais.

morte da literatura teatral artística e nacional (D. Prado, 2008). A mesma bibliografia, no entanto, não deixa de reconhecer o seu valor para a vida cultural e urbana do Rio de Janeiro, para a incorporação e fixação de tipos urbanos cariocas – que se pretendiam brasileiros – e para a difusão de outros temas relacionados ao país.⁶⁷

Se é verdade que os gêneros musicados reduziram as possibilidades de desenvolvimento de “gêneros maiores” como a tragédia e o drama, foi a comédia de costumes que se firmou como saída para a expansão do teatro brasileiro. Em sua especificidade carioca, o chamado *Gênero Trianon*, em alusão ao nome do teatro que preferencialmente o abrigou, se baseou na comédia ligeira e na incorporação de elementos popularescos das revistas e das operetas, como o recurso aos tipos urbanos, às discussões sobre o caráter nacional e à ordem urbana no Rio de Janeiro. Também voltado ao entretenimento, o gênero se firmaria nas primeiras décadas do século XX com o trabalho de artistas como Viriato Corrêa, Oduvaldo Vianna e Procópio Ferreira.⁶⁸

Essa pequena digressão, longe de nos afastar do eixo da reflexão proposta, nos coloca novamente na trilha do teatro visto e comentado por Alcântara Machado. Como dito, os espetáculos apresentados nos teatros do polo central de São Paulo, objeto dileto do crítico, provêm essencialmente das já mencionadas companhias estrangeiras em excursão pela América Latina e do repertório desenvolvido na então capital federal. No roteiro de Alcântara Machado, portanto, o mapa do teatro em São Paulo passa necessariamente pelo Rio de Janeiro. No que diz respeito aos espaços, foi do Teatro Trianon do Rio de Janeiro que saiu a Companhia Brasileira de Comédias, e nos teatros Apolo e Boa Vista, em São Paulo, que, em 1923, foi apresentada, nas palavras de Magaldi e Vargas (2000, p.98), a “mais brilhante e lucrativa de todas as temporadas teatrais destes anos”. A Companhia Brasileira de Comédias Abigail Maia, sob direção de Oduvaldo Vianna, esteve em cartaz no Teatro Apolo, localizado na esquina entre as ruas 24 de maio e Dr. José de Barros, durante sete meses, quase sempre com casa cheia e ampla aprovação do público. Menos de um ano depois, a Companhia Trianon esteve novamente em São Paulo, quando apresentou um total de 275 sessões no Boa Vista, famoso teatro localizado na rua de mesmo nome, paralela à rua XV de novembro, no Triângulo Central,⁶⁹ entre outubro de 1923 e

⁶⁷ A bibliografia sobre os gêneros musicados no Rio de Janeiro é ampla. Para uma visão panorâmica e análise de repertórios, ver Brito (2012), Reis e Marques (2012) e D. Prado (2008, p.87-113); para as revistas de ano, ver Süsskind (1986); sobre o teatro de revista dos anos 1920, ver Gomes (2004). Sobre a figura de Artur de Azevedo e sua atuação no Rio de Janeiro, ver Mencarelli (1999) e Siciliano (2014).

⁶⁸ Sobre a comédia de costumes do Rio de Janeiro, ver Azevedo (2004, p.560-561), Carvalho (2002, p.26-31) e Magaldi (1999, p.191-206).

⁶⁹ Para outras informações sobre o teatro Boa Vista, ver Magaldi e Vargas (2000, p.82).

fevereiro de 1924, ocasião em que logrou sucesso semelhante.⁷⁰ É o próprio Alcântara Machado que, em comentário a *Zuzu*, de Viriato Corrêa, apresenta o feitiço geral das tantas comédias apresentadas nesses anos:

Zuzu, a peça de Viriato, ontem representada, figura entre aquelas que têm por fito único fazer rir. É uma comédia ultraligeira, meio de costumes, meio de sátira, descambando às vezes para a farsa. Obras como essa abundam no teatro nacional. São peças que procuraram fixar um momento, um aspecto característico da *vida burguesa carioca*. O comediógrafo faz caricatura de meia dúzia de tipos reais, sempre os mesmos, tendo à frente a infalível criada mulata e naturalmente pernóstica; exagera o cômico de certas cenas verdadeiras; inventa duas ou três situações de efeito hilariante; arma um entrecho tocado de uma leve ponta de sentimentalismo piegas: põe na boca dos personagens uma série de disparates, expressos numa linguagem pitoresca e estranha que se parece muito de longe com o português de Camões e de todos nós; adapta as suas figuras ao efeito e ao temperamento dos atores que as devem encenar; enche os três atos de piadas, de trocadilhos, de mil coisas irrisórias, e faz então a peça, assim construída, subir à cena, absolutamente seguro de seu êxito, e com razão, porque em verdade ele nunca falta. Talvez tenha razão o comediógrafo patricio. Não há lutar contra o mau gosto de uma plateia (Alcântara Machado, 2009, p.134, eu sublinho).⁷¹

A crítica de Alcântara Machado no *Jornal do Comércio* é insistente em relação à falta de qualidade do repertório carioca e, por sutil que pareça, aqui está formulada a maior parte das limitações identificadas no que ele chama de “teatro nacional” (S. Carvalho, 2002, p.26). Apontando problemas específicos em cada roteiro, montagem ou companhia, a constatação de fundo que atravessa a leitura do crítico em seu período de atividade no *Jornal do Comércio* gira em torno da ideia de que o teatro brasileiro é regido por artistas que, preocupados menos com a arte do que com o sucesso das peças e, conseqüentemente, com o lucro que elas vão proporcionar, se contentam com repertórios sem criatividade e repetitivos, de modo a atender ao gosto de um público pouco exigente e mal formado, cuja principal finalidade ao ir ao teatro não tem a ver

⁷⁰ Além das críticas de Alcântara Machado, os dados de Miroel Silveira (1976, p.193-194; 196; 205) foram fundamentais para aferir o sucesso das temporadas de comédias do Rio de Janeiro e para colocar em perspectiva os comentários do autor.

⁷¹ “Zuzu, para a estreia da Companhia do Trianon do Rio, no Boa Vista”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 26 de outubro de 1923.

com nenhum interesse intelectual ou de fruição artística, mas é sim, e sobretudo, dar “boas gargalhadas”.⁷²

É o que Alcântara Machado diz, por exemplo, da montagem feita pela Companhia Abigail Maia de *A inquilina de Botafogo*, comédia de Gastão Tojeiro, que “tem por único objetivo fazer rir [...]. Nem outra coisa a plateia brasileira deseja. Deem-lhe uma peça alegre e ela sairá satisfeita do teatro, dizendo bem do autor e aplaudindo os intérpretes, como ainda ontem aconteceu” (Alcântara Machado, 2009, p.73).⁷³ O mesmo é dito em relação a *Graças a Deus*, de Armando Gonzaga, montada pela Companhia Jaime Costa, que, diz Alcântara Machado, “não passa de uma bobagem em três atos. O primeiro, sem dúvida, não é de todo mal. Os outros, porém, lançam mão de todos os recursos, execráveis ou não, usados ou não, para fazer rir o público. Este ri, e é quanto basta” (Alcântara Machado, 2009, p.183).⁷⁴ Ou ainda de *Penas de Pavão*, de Marques Porto e Afonso de Carvalho, levada à cena pela Companhia Otilia Amorim: “*Penas de Pavão* fez rir a valer a assistência que ontem encheu duas sessões. Conseguiu o que desejava, portanto. E de revistas nacionais, infelizmente, mais não se pode exigir” (Alcântara Machado, 2009, p.170).⁷⁵

Subjaz também às críticas de Alcântara Machado ao repertório das comédias de costumes do Rio de Janeiro uma insatisfação com os tipos sociais populares levados ao palco, provenientes da ordem urbana carioca e com traços raciais e sexuais marcados, em que o negro e o mestiço são forjados de maneira exagerada e caricatural para fazer as vezes de um genérico tipo brasileiro. Uma das poucas peças bem avaliadas do repertório carioca é *A Juriti*, de Viriato Corrêa (então diretor do Teatro Trianon), justamente

por não incluir no número de seus personagens um rapaz estroina recém-chegado do estrangeiro; criadas pernósticas, geralmente mulatas, que estropiam o francês; velhos ridículos e femeeiros; meninos bonitos e meninas estouvadas; uma senhora veneranda cuja única função no palco é fazer valer as tradições e as coisas pátrias; sujeitos gagos, ciciosos; negros e caipiras boçais que dizem disparates e quejandas figuras e intoleráveis do nosso teatro... indefectíveis (Alcântara Machado, 2009, p.61, sic).⁷⁶

⁷² Segundo Sérgio de Carvalho, “a denúncia de Alcântara Machado contra as companhias nacionais se fazia no atacado, como se o problema geral fosse o de ausência de idealismo artístico” (2002, p.38).

⁷³ “A inquilina de Botafogo, de Gastão Tojeiro, no Apolo”. Publicada originalmente no *Jornal do Comércio* a 02 de maio de 1923.

⁷⁴ “Graças a Deus, de A. Gonzaga, no Apolo”. Publicada originalmente no *Jornal do Comércio* a 18 de junho de 1924.

⁷⁵ “Penas de pavão, no Apolo”. Publicada originalmente no *Jornal do Comércio* a 30 de março de 1924.

⁷⁶ “A Juriti, no Apolo”. Publicada no *Jornal do Comércio* a 01 de fevereiro de 1923.

Trata-se, salvo algumas exceções, de tipos ligados fundamentalmente à realidade urbana carioca. Se a sua presença em si mesma já desagradava ao crítico, some-se a isso a coloração excêntrica dos personagens, levados à cena de maneira caricatural, muitas vezes sexualizada e racializada – negras e negros, na condição de malandros e mulatas, eram alguns dos tipos preferidos⁷⁷ – apresentados com traços do que as companhias viam como “brasilidade”. Outro aspecto que o incomoda são os artistas portugueses, presentes em parte significativa das companhias, que caracterizam os tipos brasileiros com o acento metropolitano e sem o esforço de uma adequação à realidade do país. “Esse defeito na organização das nossas companhias”, diz ele, “dá resultados deploráveis” (Alcântara Machado, 2009, p.159).⁷⁸ À falta de textos de qualidade (“é impossível representar originais brasileiros, afora uma ou outra exceção, sem se aviltar”), ele aponta a necessidade de formação de um teatro brasileiro do ponto de vista tanto do repertório quanto dos motivos levados à cena, mas também da formação e da performance dos atores e atrizes.

Assim, a proposta que Alcântara Machado desenvolve para a modernização do teatro brasileiro se beneficia em larga medida das insuficiências apontadas em sua crítica aos repertórios das comédias cariocas. Os tipos representados, na visão do autor, são inadequados para exprimir as contingências do Brasil dos anos 1920, dizendo respeito a uma realidade ainda próxima do passado colonial, cujo legado, se não ultrapassado, estaria em vias de mudança, fruto do deslocamento sociocultural e econômico que, no esforço de certas elites letradas de São Paulo, passa a colocar os holofotes da representação do Brasil não mais sobre o Rio de Janeiro imperial, mas sobre a São Paulo do café que se pretende moderna e cosmopolita. Isso significa dizer que a modernização do teatro brasileiro proposta por ele parece se referir à necessidade da formação de um repertório, à construção de casas de espetáculos e ao desenvolvimento de práticas que, partindo de São Paulo, consigam se apartar do conjunto da produção carioca e se estabelecer a partir de suas próprias contingências econômicas e sociais. O que Alcântara Machado parece

⁷⁷ Tiago de Melo Gomes comenta como as categorias raciais e sexuais estão em jogo no embate entre São Paulo e Rio de Janeiro no mundo do entretenimento por ocasião da passagem da Bataclan Preta por São Paulo em 1926. A companhia “pensava seguir a mesma receita de sucesso utilizada no Rio de Janeiro, misturando exaltação à ‘gente da raça’ ao desfile de corpos desejáveis e associação a uma modernidade cosmopolita que não deixava de fazer seu apelo ao exótico. Porém, o público da capital paulista, menos familiarizado com a forte presença dos afro-brasileiros no mundo do entretenimento, além de ser em boa parte marcado por uma outra forma de exaltação ao ‘nacional’ e ao ‘popular’, em que o nativismo sertanejo era um dado bastante relevante, preferiu o lado ‘típico’ da Bataclan Preta” (2004, p.348-349).

⁷⁸ “Pela nacionalização dos elencos”. Publicada originalmente no *Jornal do Comércio* a 16 de março de 1924.

reivindicar, portanto, é a formação de um *teatro paulista*, que se coloque ao lado ou mesmo que se superpunha ao teatro do Rio de Janeiro como produção de ponta da dramaturgia nacional.

Do ponto de vista da forma, nos anos finais de sua atividade como crítico, Alcântara Machado revê seu ponto de vista a partir de uma matriz da qual ele começa a se aproximar por volta do ano de 1924, bastante próxima à dos grupos ligados aos movimentos *Pau-Brasil* e *Antropofagia*. Nesse movimento, que vai ganhando corpo ao longo da década, ele passa a reconhecer a potência de gêneros de apelo popular e até então tidos como menores, o teatro de revista, por exemplo, como caminho adequado para a modernização do teatro brasileiro. Do ponto de vista dos personagens e dos ambientes levados à cena, contudo, não é mais o Rio de Janeiro que vai oferecer o material para a elaboração dramatúrgica. Em suas proposições, Alcântara Machado indica a observação da realidade paulistana presente, marcada pelo cosmopolitismo, pela luta diária pela sobrevivência e pelo “drama cotidiano” da gente pobre da cidade:

Abrasileiremos o teatro brasileiro. Melhor: apaulistanizêmo-lo. Fixemos no palco o instante radioso de febre e de esforço que vivemos. As personagens e os enredos são contraditórios, nesta terra de São Paulo como os Ford, nas ruas de todos os bairros, procurando passageiros, quero dizer autores [...] Ali, ao longo do muro da fábrica. O casal de italianinhos. Ele se despede, agora. Logo mais vai 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 desgraça do operário, traga a oficina inteira. Pronto, ali vai outro. É um cavalheiro gordo, de gestos duros e gravata vermelha. Ontem engraxate, hoje industrial (Alcântara Machado, 2009, p.334-5).⁷⁹

Reforça esse argumento o fato de que a atração de Alcântara Machado pelo teatro se relaciona intimamente com o interesse que cultivava pela história de São Paulo, especialmente a formação de seu povo e de sua literatura. Na segunda metade dos anos 1920, o escritor passa a juntar seus esforços aos de figuras como Paulo Prado, Afrânio Peixoto e Couto de Barros, a fim de reunir documentos e subsídios relacionados à história de São Paulo e de seus pioneiros ilustres. O quinto número, de abril de 1926, da revista *Terra Roxa e outras terras* – periódico que ele próprio dirige e que traz já no título a marca da centralidade paulista que orienta as pesquisas do grupo

⁷⁹ “O que eu disse a um comediógrafo nacional”. Publicado originalmente na *Revista Novíssima* em dezembro de 1924.

de historiadores envolvido na publicação – é dedicado ao padre José de Anchieta, sobre quem Alcântara Machado havia escrito uma monografia, *Anchieta na capitania de São Vicente* (1926),⁸⁰ que lhe rendeu o prêmio da Sociedade Capistrano de Abreu,⁸¹ e que reforçou seus vínculos com os principais estudiosos da história paulista.

Neste número da *Terra Roxa*, Alcântara Machado publica o primeiro de uma série de textos sobre a vida e a obra do jesuíta em São Paulo, com atenção especial para os seus autos religiosos, que entende como as primeiras manifestações teatrais no Brasil, e para sua importância na catequese dos nativos.⁸² Na entrada dos anos 1930, outro célebre escritor de São Paulo irá chamar sua atenção no que diz respeito às origens do teatro na cidade: Manoel Antônio Álvares de Azevedo, objeto de ensaio em 1931, ocasião em que se publica um número especial da *Revista Nova* em celebração ao centenário de seu nascimento. No texto, Alcântara Machado focaliza justamente a relação entre realização dramática e romantismo. Após um comentário sobre *Macário* – drama incompleto publicado postumamente, cujo primeiro ato, o único terminado, transita entre o sonho e a realidade em um ambiente que se assemelha a São Paulo – ele lamenta a interrupção abrupta do projeto teatral do poeta, decorrência de sua morte prematura:

Porque a literatura dramática brasileira (infeliz, infelicíssima) perdeu em Álvares a sua maior esperança, talvez o seu verdadeiro iniciador, capaz de fazer escola, com influência bastante para desviar para o teatro grande parte do pendor nacional pela poesia. A sua morte aos vinte anos pode servir assim de desculpa para a não existência de teatro entre nós (Alcântara Machado, 2009, p.391).⁸³

⁸⁰ Organizado por ocasião da aquisição coletiva dos papéis do jesuíta em um leilão em Londres, o número da *Terra Roxa* traz uma imagem com o nome dos 27 doadores que contribuíram para a aquisição dos papéis de Anchieta (cf. AAM-1086). Promovida em nome da revista, a ideia foi lançada por Paulo Prado, importante figura de mediação intelectual, política e financeira entre a oligarquia cafeeira e o modernismo, e teve em Alcântara Machado um importante entusiasta, que ajudou a mobilizar a elite intelectual e econômica que gravitava em torno da figura de Prado. Picoli (1997) narra essa história em seu capítulo 3. Para as características e ideias da revista *Terra Roxa e outras terras*, ver Lara (1972). Para o caráter “mediador” de Paulo Prado, ver Waldman (2015). Tratei das revistas modernistas dirigidas por Alcântara Machado na Introdução.

⁸¹ Segundo informa Thaís Waldman (2015, p.54-55) a Sociedade Capistrano de Abreu conserva e organiza a biblioteca do ilustre historiador; compila e edita grande parte de sua obra, dispersa em edições esgotadas e periódicos antigos; e também realiza concursos para incentivar pesquisas inéditas sobre a história nacional.

⁸² Além dos dois livros, Alcântara Machado publicou sobre Anchieta “Nosso Primeiro Dramaturgo” (*Terra Roxa e outras terras*, nº5, p.2), texto que também figura em Alcântara Machado (1940, p.421-427); “Três milagres de Anchieta” na revista *O Cruzeiro*, em agosto de 1933 (Alcântara Machado, 1988, p.305-308); e “Anchieta, o universitário”, sem data e sem indicação da publicação original (Alcântara Machado, 1940, p.201-208).

⁸³ Todas as citações desta parte vêm de “Álvares de Azevedo e o Teatro”. O ensaio alude à publicação da *Revista Nova*, mas não a íntegra. Não há notícia da publicação original do texto, que figura em *Palcos em Foco* (2009, p.389-392) e em *Cavaquinho e Saxofone* (1940, p.428-433).

Um grande talento, escrevendo em e sobre São Paulo, teria sido o elo rompido que impediu a plena formação do teatro brasileiro. A interrupção do projeto de Álvares de Azevedo parece ser um marco importante para compreender as deficiências que o crítico identificou nos espetáculos que acompanhou durante boa parte da década de 1920. Chama atenção que Alcântara Machado tenha identificado a possibilidade de formação do teatro nacional na São Paulo de Álvares de Azevedo e não em nomes pioneiros do romantismo nacionalista e indianista como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar – que segundo a crítica posterior, empreenderam tentativas sérias de desenvolver o teatro brasileiro (D. Prado, 2008, p.113), ou em comediógrafos como Martins Pena, França Jr. e Artur Azevedo – que, se surgem como anticlímax às aspirações românticas, foram grandes sucessos do teatro de entretenimento. Nomes, todos esses, radicados no Rio de Janeiro, cuja inclusão em uma biblioteca do teatro em língua portuguesa Alcântara Machado chega mesmo a desaconselhar.

É significativo, ainda, que algumas das poucas peças elogiadas sem reservas por Alcântara Machado em sua crítica regular sejam as que representam e idealizam a cidade de São Paulo ou tratam de temas ligados à sua formação ou à sua condição atual. É o caso, por exemplo, de *1830...*, de Paulo Gonçalves, que traz “um quadro da vida paulistana, nos primeiros anos da independência”:

São Paulo de cem anos atrás... A Pauliceia de 1830 com a sua feição colonial, pequena e pobre, apertada entre o Tamanduateí, o Bexiga e o Anhangabaú; trazendo ainda no ouvido os derradeiros ecos do grito do príncipe; ritmando a sua vida pela do “aviário canoro”, em que se transformara, havia pouco, o Convento de São Francisco: teatro de dissensões políticas, rubro de sangue de Badaró; cidadezinha de vielas e ladeiras intransitáveis, onde, de quando em quando se esgueirava uma cadeirinha ou uma rótula abria, medrosa; terra das serenatas, das estudantadas, da poesia, da nobreza, do civismo... (Alcântara Machado, 2009, p.70).⁸⁴

Mesmo considerando o texto de início de carreira, é notável como o tom ácido que caracteriza quase todas as suas críticas dá lugar a uma formidável admiração: “não conhecemos no teatro brasileiro peça que se lhe compare em formosura de pensamento e delicadeza de feitura. A literatura dramática nacional, que já dera a São Paulo Cláudio de Souza e Oduvaldo Vianna,

⁸⁴ “1830..., de Paulo Gonçalves, no Apolo”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 19 de abril de 1923.

tem assim no poeta paulista o mais fino, o mais delicado de seus autores” (Alcântara Machado, 2009, p.71).

E não se trata de um caso isolado. Ainda que sem o mesmo entusiasmo pela montagem, o tom laudatório é o mesmo que se observa em relação ao famoso *Contratador de Diamantes*, de Afonso Arinos, apresentado em São Paulo a 26 de setembro de 1924, que encarna “a inteireza de caráter desse paulista estupendo do terceiro século, filho e continuador de bandeirantes” (Alcântara Machado, 2009, p.201).⁸⁵ Afonso Arinos, como se sabe, foi um dos expoentes do nativismo e dos movimentos de “redescoberta” do Brasil em sua feição colonial, folclórica e popular. Segundo Nicolau Sevcenko, “foi ele quem, da sua perspectiva parisiense, descobriu a dimensão ‘exótica’ do passado, dos hábitos e costumes preservados na tradição popular ou rural e da paisagem do país” (1992, p.238). É o mesmo movimento que, de uma perspectiva que não se queria “parisiense”, Alcântara Machado vai empreender com a congregação de literatos em torno das revistas *Terra Roxa e outras terras* e mesmo depois, com a fundação da *Revista de Antropofagia* ao lado de Oswald de Andrade. Cecília de Lara mostra como mesmo do ponto de vista das técnicas teatrais, o crítico vai paulatinamente mudando de posição, abandonando “a assimilação de técnicas estrangeiras para associá-las à temática nacional” em nome do “primitivismo em nossos moldes, [da] aceitação do substrato mágico de uma cultura complexa, que pode ser realmente incorporado, sem que se cultive a preocupação de encobri-lo com artifícios de importação” (1987, p.114-117).

Assim, em termos teóricos e propositivos, Alcântara Machado se aproxima de Afonso Arinos ao propor também a elaboração estética (ou antropofágica) do primitivo brasileiro que, a seu ver, possibilitará ao país quicá contribuir para a renovação do teatro universal. Sob o influxo de experiências da dramaturgia europeia que recuperavam formas cênicas de cunho popular e se encaminhavam para a pesquisa de formas experimentais antiburguesas (Williams, 2011),⁸⁶ com destaque para a figura de Luigi Pirandello e de manifestações populares como o circo do palhaço Piolim, “Alcântara Machado passa a reconhecer na cultura brasileira elementos dramáticos não

⁸⁵ “O contratador de diamantes, no Municipal”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 27 de setembro de 1924. Sobre o sucesso da peça e algumas de suas encenações em São Paulo, ver Sevcenko (1992, p.238-244).

⁸⁶ Ainda que os procedimentos intentados nos teatros europeus sejam muito diversos. Raymond Williams argumenta, a esse respeito, que “na arte de vanguarda como um todo, inovações e experimentos técnicos comparáveis ou ao menos relacionados entre si e baseados em uma rejeição colérica da cultura burguesa e de suas obras e instituições fechadas, personalizadas e reprodutivas, continham neles mesmos princípios sociais profundamente diferentes e concepções quase igualmente diversas, até no que tange aos propósitos básicos da arte” (2011, p.75).

só no conteúdo, mas também na forma, preconizando o abandono de modelos de fora” (Lara, 2009, p.47). Em 1928, o autor escreve em franca consonância com o manifesto antropofágico:

Desde muito tempo a França vem estragando a cena desta terra [...]. Ponhamos de lado de uma vez por todas a mania do distinto, do fidalgo [...]. Tudo isso é imbecil e imbecil importado [...]. Nós não temos distinção alguma, somos muito mal educados e descendemos de imigrantes que ignoravam os gentis duelos à espada. O que importamos devoramos. Desconhecemos o assentado, vivemos na balbúrdia, a pândega é o nosso pão de cada dia e cada noite [...]. Não saímos até hoje do princípio. E o princípio é a farsa popular, anônima, grosseira. É a desordem de canções, bailados, diálogos e cenas de fundo lírico, anedótico ou religioso. Coisa que entre nós se encontra no circo, nos terreiros, nos adros, nas ruas, nas macumbas. Um teatro de bagunça da bagunça sairá (Alcântara Machado, 2009, p.374-377).⁸⁷

É a tensa convivência entre o rural e o urbano, com todos os predicados que costumam acompanhá-los no Brasil e no contexto paulistano em especial, que está no fundo da proposta de Alcântara Machado. Além da incorporação criativa dos tipos urbanos, que, como mostra Maria Alice Rezende de Carvalho (1994), acontece na vida intelectual do Rio de Janeiro desde o século XIX, a proposta de Alcântara Machado para a renovação do teatro sugere a incorporação de certa religiosidade popular, performática e teatralizada, de limites com o cotidiano bem difíceis de definir, que marcariam o possível substrato de uma experiência teatral brasileira. Trata-se, em suma, de uma investigação, através do teatro, da matéria “autenticamente brasileira”, passível de ser encontrada com um mergulho fundo nas raízes nacionais, aliada ao substrato modernizante e cosmopolita que, na visão de Alcântara Machado, têm em São Paulo o seu exemplar mais bem-acabado àquela altura.

A crítica de Alcântara Machado ao teatro carioca e aos tipos urbanos do Rio de Janeiro levados à cena; a incorporação do imigrante, do operário e de outros tipos paulistanos; a incipiência do repertório nacional; a deseducação do público e a infraestrutura limitada: todos esses traços da crítica do escritor, além de reverberarem profundamente como tema e problema no conjunto de sua obra, orientando sua proposta de modernização do teatro brasileiro enquanto se imiscuem em seus flashes da cidade, como veremos, parecem dizer respeito às investidas de certa fração letrada de São Paulo que, acompanhando a intensificação de sua vida urbana, parece querer ganhar proeminência nacional também no campo cultural. Alcântara Machado propõe

⁸⁷ “Teatro no Brasil”. Publicado originalmente na *Revista Movimento* em novembro de 1928.

que se pense São Paulo no teatro como o Rio o fez de maneira bem-sucedida desde o século XIX, a fim de se colocar nos palcos ao lado da capital federal, exaltando os seus símbolos e as suas contingências históricas e sociais em benefício da nação. Assim, o teatro, bem como a crítica, obedeceria a uma finalidade pedagógica, que permitiria, por meio da “bagunça” e da “balbúrdia”, recontar a história do Brasil do ponto de vista de São Paulo.

Se na arquitetura, nas artes e no estilo de vida das elites São Paulo forja uma autoimagem com fumos de civilização inspirados nos modelos europeus – vimos os debates em torno do monumento a Verdi e da arquitetura do Teatro Municipal – a saída para o teatro brasileiro, na visão de Alcântara Machado, passaria pela encenação, nos palcos, das peculiaridades históricas e sociais da cidade, a partir da seleção de elementos de seu passado colonial e das imagens adequadas de seu presente; do cosmopolitismo (por via dos repertórios líricos das companhias italianas); do nacionalismo folclórico de Villa-Lobos (sem deixar de lado o romantismo clássico de Guiomar Novaes); e dos repertórios das safras clássicas e modernas da Europa; temas aos quais deveria ser incorporado o sucesso do café, as modernas relações de trabalho, o drama cotidiano da gente pobre da cidade e as peculiaridades mais ricas e exóticas do país: a “bagunça” brasileira a ser aprendida e encenada ganharia contornos modernos se iluminada a partir do ângulo de São Paulo.

Acompanhando Alcântara Machado pelos teatros de São Paulo foi possível observar como os espetáculos da cidade estão relacionados às diversas dimensões da transformação no espaço urbano. De saída, o teatro se insere no conjunto das formas de lazer que, embora de maneira desigual, passam a se colocar à disposição da população; em movimento similar, os símbolos da modernidade mobilizados por certas elites, orientadas por repertórios provenientes da Europa, para compor a expressão da atual condição da cidade – moderna e cosmopolita – multiplicam-se nas ruas e edifícios, sendo interpretados pelo escritor, todavia, como ultrapassados e inadequados à nova realidade paulistana. A mesma crítica se aplica às óperas do século XIX e a outros repertórios que ele entende como antiquados, trazidos pelo empresariado do lazer, velharias escolhidas principalmente por critérios comerciais que, na opinião de Alcântara Machado, se somam às péssimas traduções e ao incipiente repertório nacional. Esses seriam compostos majoritariamente de peças cariocas, apresentadas a um público pouco exigente ou com interesses outros que não a qualidade artística – como a nacionalidade das companhias ou a presença de tipos sociais rasos e facilmente reconhecíveis, destinados sobretudo ao humor mais vulgar – e em casas de espetáculo com infraestrutura quase sempre precária.

A partir dessas constatações tiradas ao comentário cotidiano da vida teatral paulistana, Alcântara Machado mobiliza as discussões que acompanha entre os historiadores de São Paulo e entre intelectuais de um grupo específico no interior do modernismo – ligados às revistas *Terra Roxa e outras terras* e *Antropofagia* – para propor um teatro brasileiro moderno que, como tentei mostrar, tem o seu motor nas contingências históricas e sociais da cidade de São Paulo – a imigração, o progresso, o drama dos pobres, o cosmopolitismo etc. São esses aspectos que serviriam para animar uma cena até então desenvolvida nos palcos do Rio de Janeiro, tida agora como ultrapassada e incapaz de expressar o novo momento da realidade nacional. Assim, o drama cotidiano – de São Paulo – seria a linguagem a ser inventada para que o teatro encontrasse seu desenvolvimento de forma independente em relação ao cinema e às demais artes. Mas, como mostro na sequência do trabalho, é na literatura, e não no teatro, que o projeto de Alcântara Machado vai ganhar forma a partir da incorporação do imigrante, dos pobres e de outros tipos urbanos, bem como de outros traços diacríticos da modernidade de São Paulo.

Notícias de São Paulo: Alcântara Machado entre o teatro e a literatura

Pelo menos duas iniciativas revisitaram a obra de António Alcântara Machado passado mais de meio século de seu falecimento. A série de comemorações ocorridas por ocasião dos vinte anos do Centro Cultural São Paulo no ano de 2002 contou com uma grande exposição na praça da biblioteca da instituição. Com curadoria de Glaucia Amaral, a mostra *António de Alcântara Machado: literatura como jornalismo* ficou aberta entre 13 de maio e 14 de julho daquele ano, e explorou as diferentes facetas da obra do autor – jornalismo, ficção e crítica teatral. A programação contou com oficinas, mapotecas e com a apresentação de documentos da Coleção Alcântara Machado, do Arquivo do IEB, que assinou a correalização do evento. Houve ainda uma fecunda – e rara – mesa redonda sobre o teatro no período de atuação do escritor, coordenada pela professora Cecília de Lara, organizadora do arquivo e principal pesquisadora da obra de Alcântara Machado, e com a presença dos professores Nanci Fernandes e João Roberto Faria, ambos especialistas em história do teatro brasileiro. Ao debate se seguiu a leitura dramática de *O nortista* e *A ceia dos não convidados*, dois esboços no campo da dramaturgia de autoria de Alcântara Machado, naquela que foi a primeira e possivelmente única apresentação pública dos textos.⁸⁸

⁸⁸ Os materiais referentes à exposição e à mesa redonda foram gentilmente cedidos pela Divisão de Acervo e Documentação do Acervo Memória do Centro Cultural São Paulo.

A leitura dos esboços de Alcântara Machado e a mesa de debate trataram fundamentalmente da relevância de recuperar e divulgar as contribuições do escritor, essenciais, segundo as conclusões dos debatedores, para aquilatar a compreensão daquele momento específico do teatro brasileiro. Na leitura dos especialistas, Alcântara Machado foi um “pregador no deserto” no que diz respeito ao teatro no modernismo, e suas ideias – especialmente a associação de técnicas teatrais desenvolvidas pelas vanguardas europeias com a investigação da realidade nacional, na linha dos manifestos pau-brasil e antropófago – foram de fato precursoras de um novo tempo nas artes dramáticas, mais de vinte anos antes da modernização do teatro brasileiro que teria lugar com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em fins dos anos 1940.

Figura 7 - Fotografia do espetáculo Notícias de São Paulo, apresentado pela companhia Dramaticus

Fonte: Blog de Carlos Alberto Gardim. Disponível em: < <https://goo.gl/kMzbyG> > (Acesso em 26 de abril de 2017)

O ano agora é 1987. A companhia teatral Dramaticus comemorou seus cinco anos de existência com montagem do espetáculo *Notícias de São Paulo*, inspirado na obra ficcional de Alcântara Machado.⁸⁹ Idealizado após intensa pesquisa, que contou inclusive com o apoio de Cecília de Lara, o espetáculo levou à cena “oitenta personagens desfilando pelo palco, mais de cem figurinos, uma surpresa atrás da outra”, incorporando à pesquisa sobre a obra do escritor aspectos das obras de colegas e de artistas que o inspiraram, dentre os quais estão o caricaturista Voltolino, os escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, o compositor Heitor Villa-Lobos e o palhaço Piolim. A companhia levou à cena uma galeria de tipos que “vai da ‘mamma’ imigrante ao paulistano revoltado com o progresso da cidade, do

⁸⁹ Todo esse trecho é baseado no *release* do espetáculo *Notícias de São Paulo* consultado na Coleção Antônio de Alcântara Machado do Arquivo IEB (AAM-0870).

patriota ufanista à ‘miss’ que foi preterida pelo júri da Capital Federal, do retirante nordestino aos burgueses do Clube Literário, da ascensão dos imigrantes ao declínio dos ‘paulistanos da gema’”, personagens e temas presentes na ficção de Alcântara Machado. O espetáculo propunha um painel da cidade na passagem para os anos 1930, período privilegiado da observação do escritor, e pretendia alcançar quatro objetivos básicos:

- a) Trabalhar os três grandes mitos contemporâneos: o do progresso rápido, o da liberdade social e o do nacionalismo;
- b) Enfatizar quatro das características de nosso temperamento de povo: a sentimentalidade, o mimetismo, a suscetibilidade adolescente e a eloquência derramada;
- c) Realçar o conflito da urbanização e cosmopolitização da província, quando o passado e o futuro se cruzam na antecipação do ambicioso destino nacional;
- d) Promover um diálogo entre a São Paulo antiga e a São Paulo de hoje, enfatizando pontos de encontro e de desencontro, levantando os problemas que permanecem comuns, como a política, o trânsito, o crescimento desordenado, a perda da identidade, o arrivismo de alguns tipos, a noção e o exercício do que seja “cidadania”, a decepção com a própria terra etc.

Um crítico da época abre seu texto dizendo que Alcântara Machado “sairia satisfeito” se assistisse ao espetáculo.⁹⁰ Com efeito, a incorporação dos tipos paulistanos com o recurso a um bom aparato técnico era uma das ambições do escritor em suas prescrições para a modernização do teatro brasileiro. A própria companhia Dramaticus diz que “desejava falar de sua cidade”, mas que desde o início de suas atividades só havia montado “textos ou adaptações de obras estrangeiras. Julgando-se mais maduros, resolve[ram] enfrentar o desafio e falar de São Paulo”. Se Alcântara Machado não viveu para ver realizada a modernização que defendia para o teatro brasileiro, ele fez em sua prosa de ficção o que prescrevia para as artes dramáticas, trazendo para a literatura personagens, tipos e situações urbanos característicos das transformações experimentadas pela sociedade paulistana naqueles anos, temas formulados por si próprio e por outros escritores do período e aqui recuperados nos quatro itens almejados pelos propositores do espetáculo teatral. Alcântara Machado, no entanto, formula uma linguagem própria, ligada mais ao cinema do que ao teatro, para expressar a realidade urbana que observa, cuja criação resulta na prosa pela qual ele é lembrado e em um retrato complexo da cidade de São Paulo naqueles anos.

⁹⁰ “Notícias que agora são história”, de autoria de Luis Fernando Vitral. Republicada no blog de Carlos Alberto Gardim. Disponível em <<https://goo.gl/kMzbyG>> (acesso em 26 de abril de 2017).

Parte II. Invenção do drama cotidiano: a “etnografia citadina” de Antônio de Alcântara Machado

*que há por trás
de cada foto
grama da cidade?*

“Flagrante na Praça da República”, Alberto Martins.

Um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922,¹ o pintor Di Cavalcanti organiza em junho de 1926 a seção literária “A cidade de São Paulo e seus escritores” no *Diário da noite* do Rio de Janeiro. Segundo o então articulista e ilustrador do jornal, a série de enquetes tem como objetivo “animar a literatura pelos jornais”, estimulando “escritores citadinos” a dizerem algo de interessante sobre “o pedaço da cidade que lhe[s] for caro”. Antônio de Alcântara Machado é o primeiro convidado do “meeting literário”, segundo a apresentação ao texto, por “pertence[r] ao grupo ‘futurista’ [...] e nele se distingu[ir] por ser um escritor de inspiração direta no cotidiano, onde ele encontra todo o saber de seu estilo rápido, incisivo, civilizado”. Em seu “exercício de composição”, ele opta por descrever tipos, edifícios, instituições e estabelecimentos emblemáticos das três ruas principais e dos entornos do famoso Triângulo Central (1983b, p.275-279).²

A rua mais bonita segundo Alcântara Machado é a XV de Novembro, com seus grandes bancos, cinemas e prédios modernos. É nela que “a italianada”, inspirada por seus compatriotas mais prósperos que garimpam espaço entre as elites da cidade, se reúne “para vigiar o dinheiro que possui na *Banca Francese ed Italiana per l’America Del Sud*”. A descrição segue para a praça Antonio Prado, onde há “o *Correio Paulistano* que é um jornal muito velho e que elogia certas pessoas só durante quatro anos e o *Estado de S. Paulo* que aos domingos dá 32 páginas e até mais com bonitos anúncios de automóveis e cinemas mostrando bem o progresso de São Paulo”. Dobrando a esquina até a “asfaltada” rua São Bento, o escritor observa o “prédio do Crespi”, já então se apequenando ao lado das construções de dez, doze, quinze andares que, no afã dos edifícios verticais, começam a transformar a paisagem do “centro da cidade e fora dele mesmo”.

¹ Artista plástico influente nos círculos artísticos de São Paulo e Rio de Janeiro, teria sido de Di Cavalcanti a ideia da Semana de 1922. Dois personagens importantes, Mário de Andrade (1974 [1942]) e Oswald de Andrade (1954), reforçam a versão.

² Os trechos mencionados estão em “O Centro da Cidade”. Descrição feita a Di Cavalcanti para o *Diário da Noite* e publicada a 27 de junho de 1926. Na edição primeira edição de *Cavaquinho e Saxofone* (1940, p.3-6), o mesmo texto aparece datado do ano de 1929.

Figura 8 - Ilustração de Di Cavalcanti ao comentário de Alcântara Machado

Fonte: Coleção Antônio de Alcântara Machado (AAM-1085).

Ainda no ritmo dos passos de Alcântara Machado, chegamos ao largo onde termina a rua São Bento, no qual “fica todas as tardes uma porção de criadas que é mesmo vergonha”, imagem que contrasta com os “muitos automóveis de luxo” observados pelo escritor no mesmo espaço. No outro extremo da rua São Bento há a praça do Patriarca, um dos principais nós de circulação na cidade, por isso mesmo alvo constante de propostas de intervenção e reforma. Quem espera o bonde ao pé de um de seus monumentos, “olhando meio de lado para o Viaduto do Chá”, provavelmente se depara com “o prédio da Casa Mappin Stores”, em frente do qual, diz o escritor, “há sempre almofadinhas de várias idades que tomam sol horas a fio só para dizerem piadas às moças que passam desacompanhadas”.

“Principalmente aos sábados”, meninas e mulheres vão e voltam durante toda a tarde pelo terceiro lado do Triângulo, a rua Direita, “completamente torta”, observadas pelos rapazes nas calçadas, farsa encenada artificial e repetidamente, apenas porque “parece que em Paris também

é assim”. Nessa rua, a “mais chique da cidade”, se localiza a Casa Alemã, estabelecimento onde “está o salão de chá que desbancou o da Casa Mappin”, mas que parece ser mal frequentado, pois “o pessoal que vai lá só quer saber de se mostrar e namorar”. Ainda na rua Direita, diz Alcântara Machado, “ficam reunidas em grupo as pessoas que falam mal da vida alheia”, quase todas de bonita posição mas que só dizem coisas inventadas”, característica essa típica do paulista, que “já nasce com esse costume feio de inventar e contar escândalos da sociedade”. Para fabular e espalhar mexericos, os distintos moradores da cidade não apenas elegeram espaços privilegiados de São Paulo, “como a porta do *Jornal do Comércio*, os salões de barbeiro, o refúgio da praça do Patriarca e outros lugares”, mas fundaram inclusive sociedades e associações recreativas, “como o Automóvel Clube”. Seguindo Alcântara Machado para os arredores do Triângulo Central, observamos ainda “ruas e praças importantes”,

como a rua Libero Badaró que já foi muito pândega mas agora tomou juízo e se alargou; a praça da Sé com uma catedral que se acabar será a primeira da América do Sul de tão alta e larga, uma espécie de *garage* ao ar livre e vários pauzinhos pintados de branco e vermelho para o carioca pensar que São Paulo é uma cidade de formidável movimento e morrer de inveja; o largo de S. Francisco em que fica a Faculdade de Direito de onde saíram a Abolição e a República e hoje saem funcionários públicos; o largo do Palácio, lugar muito histórico porque foi nele que o padre Anchieta fundou a cidade sem prever o monumento da fundação porque se previsse não fundava nada; a avenida São João muito querida dos vendedores ambulantes e dos senhores membros da Câmara Municipal; a rua Boa Vista que de repente para porque o viaduto não há meio de sair mas é muito necessário pois encurtará a distância que separa o hotel D'Oeste, onde se hospedam os diretórios do interior, do palácio do exmo. Governo, e assim por diante (Alcântara Machado, 1983b, p.278).

Alcântara Machado cria em sua crônica uma cartografia da cidade que envolve personagens, espaços e experiências: vemos a ascensão econômica de membros da colônia italiana; os automóveis e cinemas que se multiplicam na paisagem; os monumentos espalhados pelo espaço público; os salões, clubes recreativos e casas de chá (Casa Mappin, Casa Lebre, Casa Alemã, Automóvel Clube etc.), cuja inspiração europeia provoca atitudes postizas em seus frequentadores; “os elegantes”, “as meninas”, “as criadas” e “os almofadinhas” que perambulam pelas ruas falando mal da vida alheia e provocando os outros passantes; o número crescente de arranha-céus que transformam a paisagem do centro e motivam inclusive uma comparação entre

São Paulo e Nova York; os bacharéis, agora não mais que “funcionários públicos”, formados pela Faculdade de Direito; e ainda as inúmeras reformas que têm lugar no centro, como a construção da catedral da Sé, quase sempre pensadas a partir de inspirações europeias. Apesar da admiração indisfarçada pelo espetáculo proporcionado pela vida urbana, que se mostra ao mesmo tempo nas ambiguidades e na riqueza de detalhes recuperados na descrição, o autor conclui com grande sarcasmo, ressaltando apenas tipos singulares, que persistem na paisagem a despeito de uma cidade algo hostil a sua presença:

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 apregoa em francês, o velhinho das castanhas secas, o [famoso andarilho] Bródo, 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 São Paulo e dos seus foros de cultura e civilização (Alcântara Machado, 1983b, p.278-279).

Imagem condensada das ambivalências que acompanham o “progresso de São Paulo” e “seus foros de cultura e civilização”, a descrição de Alcântara Machado explora o aspecto *sui generis* daquela que, nas palavras de Richard Morse, “é talvez a cidade menos ‘pitoresca’ do país” (1970, p.349). Mostrando “a visão de um modernista” sobre o centro de São Paulo para um jornal do Rio de Janeiro, o escritor expõe em sua descrição, não sem desbragada ironia (“para o carioca pensar que São Paulo é uma cidade de formidável movimento e morrer de inveja”), a presunção algo afetada de uma cidade que se quer moderna e sofisticada, onde até “o vassoureiro apregoa em francês”, mas cuja paisagem, mesmo em seu centro econômico, não esconde seu lado canhestro. Seja nos rapazes e moças que imitam as modas parisienses, seja nos desvalidos que circulam pelo centro, “inocentes que não têm culpa” e não gozam das benesses proporcionadas pela fortuna da cidade, ou ainda nos italianos que parecem vigiar seu dinheiro à porta do banco, os personagens que Alcântara Machado identifica como típicos de São Paulo exemplificam a maneira desajeitada pela qual os traços distintivos da modernidade começam a ser incorporados na cidade, marcas de um fenômeno urbano que, na extensão da obra do escritor, se mostra plural, complexo e fragmentado.

Esta segunda parte do trabalho toma os personagens de São Paulo elaborados por Alcântara Machado como acessos para captar dinâmicas sociais e espaciais da cidade nos anos 1920, além de outras temáticas sugeridas pela obra do escritor. Uma galeria de tipos urbanos anima sua ficção, descrita via de regra de maneira aparentemente singela, com base menos em

suas características físicas e psicológicas – embora vez ou outra elas também se façam presentes – do que na posição que ocupam na cidade e nos objetos que portam consigo, traços através dos quais marcam a sua origem social e os seus anseios de mobilidade. Fotogramas da cidade – como na reflexão proposta por Alberto Martins na epígrafe acima – que apresentam uma narrativa sobre as transformações urbanas, focalizando declaradamente o imigrante de origem italiana como seu assunto principal, as narrativas amparam-se em observação dita objetiva – “sem partido nem ideal”, como o próprio Alcântara Machado sugere no prefácio de *Brás, Bexiga e Barra Funda* – mas trazem em suas margens, na forma de ruídos, sombras indesejadas e figuras fora de foco, tipos e experiências que insistem em subsistir a despeito de não ornarem com as imagens de triunfo e progresso que parecem figurar em sua superfície.³

É significativo, nesse sentido, que em alguns casos determinados tipos sociais estejam alijados do assunto principal, aparecendo aqui e ali em situações ora de violência, pobreza e segregação, ora de conforto, privilégio e ostentação. Os espaços urbanos, como tento mostrar, se definem em função dos novos rostos que circulam e interagem na cidade, experimentada agora como moderna e cosmopolita, não obstante os vínculos persistentes que preserva com o ainda recente passado escravocrata, provinciano e desigual. Se os “flashes” ou “flagrantes” de Alcântara Machado constroem uma certa narrativa sobre a cidade, eles ao mesmo tempo omitem ou reelaboram aspectos indesejados, imagens parciais que, no entanto, permanecem como retratos da experiência de um momento histórico específico. Tomando de empréstimo a sugestão de Sérgio Milliet em apresentação à *Lira Paulistana* (1935),⁴ sigo a “etnografia citadina” de Alcântara

³ Além do poema de Alberto Martins, são duas as inspirações mobilizadas para a forma de apresentação deste questionamento acerca da obra de Alcântara Machado: a primeira é a ideia de “instante decisivo” na fotografia, de Henri Cartier-Bresson, segundo a qual o momento determinante para o clique é aquele em que todos os elementos do quadro estão em harmonia. Segundo ele, o fotógrafo “modifica as perspectivas com uma leve flexão dos joelhos, introduz coincidências de linhas por um simples deslocamento da cabeça de uma fração de milímetro, mas isto só pode ser feito à velocidade de um reflexo. [...] Ele compõe quase ao mesmo tempo em que aperta o disparador, e ao situar o aparelho mais ou menos longe do tema, desenha o detalhe, o subordina, ou então é tiranizado por ele” (2004, p.24). A Segunda é a visada sobre as margens da cidade de São Paulo no trabalho de Carlos José Ferreira dos Santos, atento às figuras dos “nacionais”, trabalhadores pobres, geralmente negros e mulatos, “quase sempre em segundo plano e/ou afastados do arranjo central das imagens, [...] na penumbra, como se fossem figurantes de um filme cujos papéis centrais já estivessem devidamente assegurados aos atores principais (2008, p.77).

⁴ Apresentação de Sérgio Milliet à *Lira Paulistana* para a *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo* (1935, v.XVII), republicada na segunda edição de *Cavaquinho e Saxofone*. Diz ele: “Antônio de Alcântara Machado falara, antes de morrer, em entregar ao editor os originais da *Lira Paulistana*. Não o fizera ainda porque, com aquele cuidado de perfeição que lhe era peculiar, pensava sem dúvida revê-la mais uma vez. Tal como a deixou, porém, datilografada e perfeitamente em ordem, pareceu aos seus amigos merecer ampla divulgação. Trata-se de excelente trabalho de *etnografia citadina*, valiosa contribuição para o conhecimento do nosso folclore que a *Revista do Arquivo Municipal* ora publica, feliz de, na execução de seu programa de documentação cultural, ter a oportunidade de prestar a um escritor tão genuinamente paulista uma homenagem comovida” (1983b, p.291, eu sublinho). A publicação no periódico

Machado para tentar mostrar como o escritor opera com um tipo específico de observação da realidade urbana – cara e ricamente formulada em toda a extensão de sua obra – que articula descrição, interpretação, documentação e criação literária, com foco nos vínculos que se estabelecem entre a elaboração de tipos sociais e espaços. Nesse sentido, trata-se de perguntar qual cidade – ou melhor, *quais cidades* – se apresenta quando acompanhamos os personagens de Alcântara Machado.

Analizados quase sempre de maneira isolada dos demais, os tipos italianos e ítalo-brasileiros são habitualmente apontados como o objeto dileto do escritor, especialmente por conta de seu protagonismo em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, onde figuram em retratos variados – crianças, costureirinhas, industriais, patriotas, barbeiros etc. – cuja “autenticidade” ou “deformação” pelas narrativas do contista, como mostro adiante, são ainda hoje objeto de polêmica. Não é o caso de repisar esse debate – embora seja possível adicionar elementos a ele – mas de trazer à luz, ao lado das famílias de imigrantes italianos e sem descuidar de seu papel preponderante na ficção do autor, outros tipos sociais menos considerados – caipiras, crianças, negros, mulheres, bacharéis – pensando-os nas relações que estabelecem com os espaços da cidade à luz de certos imaginários de época presentes na literatura e no pensamento social, de modo a construir uma visão mais complexa do panorama da experiência social paulistana tal qual observada e descrita por Alcântara Machado. Assim, questiono, com Alberto Martins, o que se esconde por trás da objetiva do escritor, observador da realidade paulistana e fartamente inspirado em suas transformações para construção de seu projeto estético e intelectual. Como são descritos os protagonistas de Alcântara Machado? O que os personagens destoantes da narrativa de transformação, progresso e dinamismo da cidade, sobrevivendo ou sendo massacrados por ela, dizem quando aparecem como interferência repentina a corromper os retratos da São Paulo moderna? Além dos temas privilegiados e ausentes, que assinalo ao longo do texto, indago as maneiras pelas quais as chaves compositivas e as referências estéticas herdadas das inspirações intelectuais de Alcântara Machado se articulam na elaboração de uma São Paulo singular, tema e problema privilegiados da geração do escritor, mas que assume contornos particulares em sua obra.

sugere o tipo de registro de caráter mais metódico de Alcântara Machado, uma vez que, conta Luísa Valentini, a *Revista do Arquivo Municipal* foi um espaço “de intensa circulação e produção dos cientistas sociais na cidade de São Paulo nesse primeiro período de institucionalização da pesquisa em ciências sociais” (2013, p.55).

Caipiras na cidade: deslumbramento e estigma

“Caipira é gente muito atrasada”, comenta um farmacêutico paulistano, personagem do conto pouco conhecido “Mistério da rua General de Paiva”. Outro personagem, “o inquilino do apartamento n° 34”, completa o perfil: “já estou por aqui com essa coisa de trocar o L pelo R. [...] Esse tipo se não é do Tietê (Tieté como eles falam) de Itapetininga não escapa” (1988, p.296-297). Figura recorrente nas representações sobre São Paulo, o caipira é apresentado via de regra em posição deslocada na cidade e classificado de maneira pejorativa por seus moradores. Além do suposto “atraso” de seus modos de vida, as peculiaridades da fala característica de certas regiões do interior do estado e outros estigmas como debilidade de saúde e higiene, brutalidade e indolência – extensivos, esses, à população rural do país de modo amplo – são atributos comumente mobilizá-los para desqualificá-los.

As acepções variadas de que o caipira é objeto aparecem na literatura e nos cronistas de São Paulo desde pelo menos o último quarto do século XIX, quando, paralelamente à chegada massiva de estrangeiros, explode a migração interna para as cidades. Nessa safra de escritos, o famoso *Jeca Tatu* de Monteiro Lobato, elaborado em 1914, traça um retrato bastante pessimista do personagem: “espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças” (Lobato, 1978, p.141). No entanto, Lobato tenta reabilitar o tipo em 1918, quando se aproxima das campanhas do movimento sanitarista encampadas por Oswaldo Cruz e Belisário Pena, sobre as quais escreve uma série de artigos no jornal *O Estado de São Paulo*,⁵ na qual constata a necessidade de levar saúde e saneamento para os recônditos do interior. Esforço tido por muitos como essencial para o progresso do país,⁶ as campanhas sanitárias têm lugar ao lado de um afã nacionalista que, desde pelo menos *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (1902), passa a olhar de maneira mais cuidadosa para a cultura popular sertaneja, movimento no interior qual, com a reorientação de Lobato, “o Jeca Tatu acabaria adquirindo características simpáticas e o seu estado de penúria seria atribuído a administrações incompetentes, ignorantes ou incapazes de interagir com a identidade nacional” (Sevcenko, 1992, p.238).

⁵ Série de artigos posteriormente reunida em livro sob o título “Problema Vital”. Castro (2008, p.135-137) também aborda a questão.

⁶ A respeito das campanhas sanitárias, diz o protagonista de “O patriota Washington”, conto de *Laranja da China*: “Altamente benemérita a campanha de Belisário Pena. A ação dos governos paulistas igualmente. Amanhã não haverá mais leprosos no Brasil” (1988, p.135).

A despeito do *mea culpa* intentado em 1918, permaneceria forte a acepção fatalista de Monteiro Lobato sobre o caipira, que coincide, segundo Ana Castro (2008), com as caracterizações ambivalentes de Menotti del Picchia. Na coluna social que escreveu no *Correio Paulistano*, sob o pseudônimo de Helios, veículo porta-voz das elites políticas de São Paulo ligadas ao Partido Republicano Paulista, o criador do *Juca Mulato* (1917), “bravo e forte expoente da raça nacional” (Castro, 2008, p.138), elabora, paradoxalmente, uma caracterização estereotipada, anedótica, em que o caipira, seduzido pelos encantos da cidade, lida com a modernidade de maneira quase sempre desastrosa (2008, p.131-166).⁷ Movimentando-se em outra direção, Mário de Andrade também incorporaria o caipira – ou o “homem do campo”, em sentido ampliado à escala nacional – às preocupações modernistas, valorizando-o a partir da segunda metade dos anos 1920 como expressão eloquente da alma brasileira, que despontaria em seus escritos em nome da exploração não exótica da língua brasileira e de uma arte nacional a ser tomada como tema e fonte de inspiração estética (I. Marques, 2012).

Em meio ao debate em torno do caipira na literatura e nas páginas dos jornais, ganha sentido a fala do personagem de Alcântara Machado, que condensa em duas linhas a maneira como ele era frequentemente tido não apenas como refratário, mas mesmo como um entrave à ação civilizatória que, para muitos, adviria fatalmente do progresso da cidade. Na sequência do conto, o ilustre cavalheiro, que é objeto de injúrias em uma discussão de rua, faz questão ele próprio de se distinguir da pecha de caipira: “eu sou fazendeiro, ouviu? Não devo um tusta pra ninguém” (Alcântara Machado, 1988, p.297). Passível de ser atribuída tanto aos ricos quanto aos pobres, a condição de caipira, no sentido apresentado no conto, parece ter referencial não apenas geográfico, mas também social, dizendo respeito a uma posição estigmatizada a qual, na medida do possível, conviria abandonar.

Entusiasta da imigração estrangeira, como se sabe, e aparentemente pouco simpático à chegada dos habitantes do mundo rural, Alcântara Machado chega a defender a superação do caipira pela literatura em nome de temas, segundo ele, mais afeitos à nova condição da cidade. Em texto no qual indica a relevância de trazer a imigração italiana para a crônica urbana, o escritor

⁷ Segundo a autora, Menotti del Picchia “não tematiza apenas o caipira pobre que queria vir para a capital. Inúmeras são as crônicas [que retratam o] fazendeiro caipira, o coronel do interior e, embora a essa figura fosse mais difícil impingir a carga negativa da preguiça ou da apatia, eles também seriam descritos em seu deslumbramento ante as novidades que a cidade podia oferecer. Caracterizados por um jeito meio arisco, quase incivilizado, pouco adaptado aos modos de vida urbanos, principalmente por sua falta de cultura, surgia ali o estereótipo negativo sistematizado por Lobato” (Castro, 2008, p.140).

aponta que o caipira, “abobado com os esplendores da capital, enganado pelos malandros e depenado pelas francesas”, já estaria “exploradíssimo”, e que “nenhum interesse mais pod[eria] oferecer” (Alcântara Machado, 1940, p.255).⁸ Tanto o é que, salvo uma ou outra menção muito pontual, como no conto apresentado acima, apenas uma vez o personagem aparece como protagonista da ficção de Alcântara Machado, justamente em suas andanças pelo espaço urbano, ocasião na qual, a exemplo de Menotti del Picchia, o escritor explora as dificuldades do tipo com os comportamentos e códigos exigidos pela vida na cidade moderna. Antes de sua publicação em livro no ano de 1928, uma versão inicial – e com diferenças substanciais em relação ao texto definitivo – das desventuras de “O ingênuo Dagoberto” e de sua família saiu na seção “Saxofone” que Alcântara Machado assinava no *Jornal do Comércio*, daí o timbre de crônica urbana que o conto conserva em *Laranja da China*. Na primeira publicação, contudo, o texto traz uma pequena introdução que o transforma em uma espécie de reportagem sobre a chegada dos caipiras a São Paulo por ocasião da proximidade das festas de natal e ano novo. Sob o título de “Mistério de fim de ano” o autor assim começa:

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 São Paulo. Enchem as ruas. Atravancam o Triângulo. São os visitantes de fim de ano. Vestidos de vermelho, de azul, de amarelo. De brim, de alpaca, de chita. Usam guarda-chuva. Cheiram sabão de turco misturado com capim melado. Hospedam-se no Grande Hotel do Sol. Caminham aos grupos. Os pequenos de mãos dadas chupando bala. As mocinhas de olho 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 São Paulo. Um desenho de Voltolino (Alcântara Machado, 1983b, p.229).⁹

Ao invés de elaborar de fato uma reportagem ou notícia a partir dessa pequena introdução, o motivo serve de inspiração ao escritor para uma história de ficção acerca de uma família de fora da cidade que, em passeio turístico por São Paulo, circula por alguns de seus espaços emblemáticos, interage com outros tipos sociais e se engaja em uma série de peripécias urbanas. A primeira parada dos visitantes é a loja de quinquilharias do sírio Lázaro Salem, no Bom Retiro, da qual a família segue “cheinha de embrulhos” para o Jardim da Luz. Após observar

⁸ “Juó Bananére”. Sem indicação da publicação original.

⁹ “Mistério de fim de ano”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 08 de janeiro de 1927.

os animais em exposição, os personagens tentam durante longos minutos tirar um retrato “ao lado da herma de Garibaldi general italiano muito amigo do Brasil” com um fotógrafo espanhol que, após seis tentativas malfadadas, entrega um retrato tremido e cobra mais do que o esperado. Vale acompanhar a descrição da inquietante situação, embora aparentemente cotidiana e banal, vivida pela família na sequência de seu passeio, em viagem de bonde entre a Luz e o Parque Antártica. Logo após a partida do veículo, um

bicho saiu debaixo do banco. Ficou uns segundos parado na beirada entre as pernas do sujeito que ia lendo ao lado de Seu Dagoberto. Quim viu o bicho mas ficou quieto. E o bicho subiu no joelho esquerdo do homem (o homem lendo, Quim espiando). Foi subindo pela perna. Alcançou a barriga. Foi subindo. Tinha um modo de andar engraçado. Foi subindo. Alcançou a manga do paletó. Parou. Levantou as asas. Não voou. Continuou a escalada. Quim deu uma cotovelada no estômago do pai e mostrou o bicho com os olhos. Seu Dagoberto afastou-se um pouquinho, bateu no braço de Silvana, mostrou o bicho com a cabeça. Silvana esticou o pescoço (o bicho já estava no ombro), achou graça, falou baixinho no ouvido do Gaudêncio. Gaudêncio deixou o colo da Nharinha, ficou em pé, custou a encontrar o bicho, encontrou, puxou o Polidoro pelo braço, apontou com o dedo. Polidoro viu o bicho bem em cima da gola do paletó do homem, não quis mais saber de ficar sentado. Então Nharinha fez também um esforço e deu com o bicho. Virou o rosto de outro lado e soltou umas risadinhas nervosas.

— Que é que você acha? Aviso?

— O homem é capaz de ficar zangado.

— É mesmo. Nem fale.

Na curva da gola o bicho parou outra vez. Nesse instante o Gaudêncio deu um berro:

— É avião!

Todos abaixaram a cabeça para espiar o céu. O ronco passou. Então o Quim falou assustado:

— Desapareceu!

Olharam: tinha desaparecido.

— Entrou no homem, papai!

Seu Dagoberto assombrado examinou a cara do homem. Será? Impossível.

Começou a ficar inquieto. Fez o Quim virar de todos os lados. Não. No Quim não estava.

— Olhe em mim.

Não. Nele também não estava.

– Veja no Juju, Silvana.

Não. No Juju também não estava. Ué. Mas será possível?

O Quim avisou:

– Apareceu!

Olharam: apareceu no colarinho do homem. Passeou pelo colarinho. Parou.

Êta. Êta. Passou para o pescoço. O homem deu um tapa ligeiro. Todos sorriram

(Alcântara Machado, 1988, p.169-170).

Note-se o esforço de Alcântara Machado em traduzir, através de frases curtas e de descrições “microscópicas”, com valorização da postura silenciosa e nervosa dos personagens, de seu esforço em conter um riso espontâneo, o cômico de uma cena do cotidiano em que a família de caipiras não sabe como se comportar ante uma disposição de acontecimentos urbanos novos – a viagem de bonde e a necessidade de “enfrentar” desconhecidos durante o trajeto da viagem – mostrando não só falta de tato de adultos e crianças, mas o comportamento impassível do cavaleiro, que sequer nota a inquietação das sete pessoas que, indiscretamente para os padrões citadinos, o observam durante toda a viagem.

Em nova parada do passeio, as crianças se divertem agora no Parque Antártica. Enquanto Quim se perde “no mundão que vinha do campo de futebol”, a jovem Nharinha, cheia de vergonha, flerta “com o moço de lenço sulfurino com um cravo na mão”. Já é possivelmente fim de tarde e, em mais uma viagem de bonde, a matriarca, não sabendo mais lidar com o desconforto, “disfarçadamente livr[a] os pés do sapato de pelica preta envernizada com tiras verdes atravessadas”. A sequência do conto mostra a família em seu hotel nas proximidades da Estação da Luz, um dos principais pontos de chegada à cidade, perto da qual Dagoberto trava conversa com dois homens de Itapira, que se aproveitam de sua visível ingenuidade para tapeá-lo.

Mesmo sendo ludibriada pelos paulistanos encontrados em quase todos os espaços por onde passam, a família custa a querer deixar São Paulo. O melhor exemplo é a filha mais velha, Nharinha, que “já estava se acostumando à vida na cidade, [...] frisara os cabelos, [...] arranjara um andarzinho todo rebolado, [...] vivia passando a língua nos lábios, [...] comprara o último retrato [do ator de cinema] Buck Jones, [...] e alimentava uma paixão exaltada pelo turco da rua Brigadeiro Tobias nº 24-D” (Alcântara Machado, 1988, p.173).

Se São Paulo é hostil à presença caipira, a fruição da nova cultura urbana demanda um reajuste desses corpos, de cuja produção, vê-se, a própria cidade se encarrega. Além de abordar a apropriação da cidade por estes visitantes retratados como pouco afeitos à vida urbana e o fascínio neles gerado pela modernidade e pela fisionomia da cidade de São Paulo, pontuada aqui e ali

através da imagem das vias férreas, bondes, cinemas e estrangeiros que vão surgindo ao longo da narrativa, o conto dá a ver a maneira como as transformações urbanas e esses novos corpos que circulam pela cidade vão aparecendo em espaços – parques, bairros, ruas etc. – aos quais a sua presença e ação, bem ou mal aclimatadas, vão atribuindo novos significados, em uma relação de mútua produção. Colocada contra o pano de fundo das discussões sobre os caipiras empreendidas na literatura e nos jornais, brevemente apresentadas, a feição jocosa assumida pela caracterização desse tipo social por Alcântara Machado, que às vezes deixa transparecer delicada antipatia, serve tanto para fixar sua presença diante da cidade quanto para desqualificá-lo. Daí compreende-se a defesa que o autor empreende de sua superação como tema da literatura e, indo um pouco além, a sua preferência nem sempre implícita por imigrantes europeus no povoamento da cidade.

Passados e passadismos: bacharéis, bandeirantes e funcionários públicos

*Mas cair-nos-iam as faces, si ocultáramos no silêncio uma curiosidade original deste povo.
Ora sabereis que a sua riqueza de expressão individual é tão prodigiosa,
que falam numa língua e escrevem noutra.*

“Carta pras Icamiabas”, Mário de Andrade.

Principal característica do “espírito passadista” a ser superado na esteira das renovações propostas pelos modernistas, a “eloquência brasileira” é um dos grandes males do país, de acordo com Paulo Prado, e “onde melhor se mostra o nosso atraso mental”, segundo Alcântara Machado (1983b, p.161-162).¹⁰ Dos tribunos jurídicos aos textos de jornal, das associações de classe às correspondências pessoais, “essa paixão pelo gongórico, essa mania do bonito e do vibrante, essa preocupação de arrebatrar com rufos de tambor verbais” (1983b, p.163) atravessa a vida intelectual brasileira de Norte a Sul, trazendo consigo relações escusas cobertas por um véu de cortesia, sinais de inteligência decorativa e pobreza literária na opinião do escritor. É mais precisamente na convergência entre a literatura e o direito, diz Alcântara Machado, que “o delírio da frase de efeito” se manifesta de maneira mais acentuada. Na verdade, continua, a “arte de escrever tem se alimentado da eloquência” justamente porque a figura do literato no Brasil quase sempre coincide com a do bacharel, “sabiás de fraque” que “nunca chamam a coisa pelo nome”, mas sempre por

circunlóquios, imagens poéticas, figuras de retórica, metalepses, metáforas e outras bobagens complicadíssimas. [...] Tudo fora da vida, do momento do

¹⁰ “Calíope Tropical”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 11 de setembro de 1926.

ambiente. A preocupação de embelezar, de esconder, de colorir. Nada de pão pão, queijo queijo. Não senhor. Escrever assim não é vantagem. Mas pão epílogo tostado dos trigais dourados, queijo acompanhando vacuum da goiabada dulcifica sim. É bonito. Disfarça bem a vulgaridade das coisas. [...] Verbalismo tropical não há dúvida. Mas também vergonha de se exprimir naturalmente, concisamente. A um literato não ficava bem diminuir o mais possível a distância que separa a linguagem escrita da falada. Isso era não ser artista. O artista não afirma. Que esperança. Diz incertamente. A imagem nunca deve aclarar mesmo afeiando. Nada disso. Sua função é alindar e mais nada. Ainda que obscurecendo (Alcântara Machado, 1983b, p.203).¹¹

Herança do passado agrário e com “seu foco no norte do país”, a eloquência chegou a São Paulo, segundo Alcântara Machado, na bagagem de bacharéis recém-formados, “candidatos aos empregos públicos e à mão das fazendeirinhas ricas” (1983b, p.162). São essas figuras que, reiterando uma mentalidade “fora da vida, do momento do ambiente”, ele prossegue, se dedicam a um tipo de literatura envelhecida, buscando inspiração e apadrinhamento com velhos ídolos em vez de enfrentá-los à guisa de renovação. Num meio assim, afirma ainda o escritor “a literatura moça não pod[eria] vingar” porque, para isso, precisaria justamente “se fazer caduca” (Alcântara Machado, 1983b, p.201). Nesse sentido, Alcântara Machado, ele próprio bacharel e literato, se alinha às trincheiras modernistas nas páginas dos jornais quando defende que a contestação do passadismo operada em São Paulo desde 1922 trouxe a alegria e a espontaneidade que faltavam à literatura brasileira:

Um dos maiores benefícios que o movimento moderno nos trouxe foi justamente esse: tornar alegre a literatura brasileira. Alegre quer dizer: saudável, viva, consciente de sua força, satisfeita de seu destino. 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 (Alcântara Machado, 1983b, p.187).¹²

¹¹ “Uma qualidade moderna”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 20 de novembro de 1926. A grafia de “verbalismo” apresentada na primeira edição de *Cavaquinho e Saxofone* (1940, p.327) parece fazer mais sentido que o “verbalíssimo” que figura na compilação de 1983.

¹² “Subsídios para a história da independência”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 23 de outubro de 1926.

Assim, na cronologia de Alcântara Machado, até o marco na renovação artística provocado pelos modernistas, a literatura sobreviveu de “bacharéis, funcionários públicos e médicos (principalmente médicos) que escrevem para passar o tempo ou aborrecer os outros” (1983b, p.177).¹³ Em um comentário bastante galhofeiro o sobre a eloquência romântica no Brasil, o escritor comenta que a “exuberância tropical encontrou na *retórica de Lamartine* o seu elemento. A praga invadiu as duas faculdades incipientes, o parlamento, a política, o governo, todas as classes e todos os credos. De Norte a Sul foi um só arroubo. Os sabiões deram de cantar nas palmeiras. E os poetas em toda a parte” (Alcântara Machado, 1983b, p.234, eu sublinho).

Releitura à brasileira do grande escritor francês,¹⁴ “O lírico Lamartine” encarna os traços típicos do bacharel-literato nacional. Desembargador e aspirante a poeta, Lamartine de Campos traz no corpo suas marcas de distinção: “fraque austero, [...] óculos, [...] rutilante anelão de rubi, [...] tronco teso, a horizontalidade dos ombros, os braços a prumo” (Alcântara Machado, 1988, p.165). Apesar de sua posição destacada nas ciências jurídicas – ambiciona a magistratura no Supremo Tribunal Federal – o bacharel não esconde a decepção quando tira de dentro do *Diário oficial* um exemplar da revista de variedades *O colibri*, para a qual enviara, sob o pseudônimo de “Pajem enamorado”, o soneto “Segredos da alcova”. Típico poema erótico “para ser lido em voz alta” (1983b, p.162), sua criação lírica foi recebida com pouco entusiasmo, especialmente o terceto final, considerado “chocho” pelos editores da revista. Note-se que não é a forma soneto a ser criticada na anedota elaborada no conto de Laranja da China – tendo a essência do tempo, diz o escritor em outro momento, “mesmo um soneto pode ser considerado rigorosamente moderno” (Alcântara Machado, 1983b, p.186),¹⁵ – mas o “estado de espírito” expresso pelo bacharel, sua atitude austera e respeitável, combinação perniciosa de rigidez com passadismo que, na visão de Alcântara Machado, o modernismo então tratava de superar.

As marcas de distinção ostentadas pelo desembargador Lamartine de Campos deixam transparecer a nobreza advinda do título de bacharel na vida social brasileira.¹⁶ Essa característica

¹³ “Terra essencialmente agrícola”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 09 de outubro de 1926.

¹⁴ Alphonse de Lamartine. Escritor e poeta romântico francês do século XIX.

¹⁵ “Subsídios para a história da independência”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 23 de outubro de 1926.

¹⁶ O fortalecimento da figura do bacharel durante o Império e os entraves à ordem democrática advindos de sua permanência na República constituem temas clássicos do pensamento social brasileiro. Sérgio Buarque de Holanda diz a esse respeito: “numa sociedade como a nossa, em que certas virtudes senhoriais ainda merecem largo crédito, as qualidades do espírito substituem, não raro, os títulos honoríficos, e alguns dos seus distintivos materiais, como o anel de grau e a carta de bacharel, podem equivaler a autênticos brasões de nobreza (2015 [1936], p.98). Ver

é também proveniente “do norte do país” – o que, na concepção de Alcântara Machado, significa dizer que é resquício do passado agrário e retrógrado – mas, nas condições provenientes de seu deslocamento para a vida urbana, se embrenha transformada no cotidiano da cidade de São Paulo. No contexto da cidade moderna, a erudição ostentosa ultrapassa os limites das arcadas e ganha os salões da alta sociedade paulistana, que bem poderiam ser o espaço de lazer do “Lírico Lamartine”, frequentados por imigrantes enriquecidos, burgueses, professores e alunos das escolas superiores. Em uma vespéral do elegante Clube Atlético Paulistano, no Jardim América,¹⁷ descrita no famoso conto “A sociedade”, Alcântara Machado, simultaneamente ao assunto principal da cena, faz interagir dois personagens em uma conversa fastidiosa e especulativa: “O professor da Faculdade de Direito citava Rui Barbosa para um sujeitinho de óculos. [...] O sujeitinho de óculos começou a recitar Gustave Le Bon mas a destra espalmada do catedrático o engasgou” (Alcântara Machado, 1988, p.97).¹⁸

Trata-se da mesma exibição retórica do Dr. Samuel Pinto no romance inacabado *Mana Maria*. Médico sergipano (“nós do Norte somos tenazes”), suas frases fáceis e desembaraçadas, “na voz cantada que abria as vogais, arrastava os erres [e] prolongava as tonais”, acompanhadas de menções à literatura francesa e alusões aos temas da moda (“Ou dona Maria por acaso seria adepta das ideias modernas, do futurismo?”) eram recursos utilizados com frequência na busca de inserções na sociedade paulistana. A lepidez do Dr. Samuel despertava sempre a admiração de seus interlocutores, exceto a de Mana Maria, herdeira abastada com quem ambicionava se casar para completar sua radicação na cidade (Alcântara Machado, 1988, p.202-203; 230-231).

Em outras cenas ocorridas em diferentes espaços de São Paulo, Alcântara Machado denuncia de maneira sutil as vantagens granjeadas pelos doutores, mesmo na situação atual das faculdades de direito que, na opinião do escritor, como vimos, viu cessarem seus tempos áureos e agora não formam mais que funcionários públicos. É o que ocorre com o protagonista de “O revoltado Robespierre” que, indo de bonde ao trabalho, como todos os dias, “cumprimenta

também o famoso de capítulo de Gilberto Freyre em *Sobrados e Mucambos* (2012 [1936]) sobre a ascensão do bacharel e do mulato (cap. XI).

¹⁷ Em 1924, Alcântara Machado reclama da lentidão das obras na rua Bela Cintra, estratégica na ligação entre o centro e o Jardim América, cujo calçamento se estendia apenas até a alameda Franca: “Calçada até este novo bairro”, diz ele, “ela seria uma auxiliar valiosa da rua Augusta, que já não comporta o grande movimento que tem. Como esta, a rua Bela Cintra ligaria rapidamente a cidade ao Jardim América. Grande portanto seria a sua importância e grandes os serviços que prestaria à circulação da cidade, que tanto parece preocupar a atenção dos nossos urbanistas” (Alcântara Machado, 1983b, p.102-103).

¹⁸ Em texto sobre os hábitos de leitura do brasileiro, Alcântara Machado tece o seguinte comentário sobre a biblioteca dos homens públicos: “Quando o homem é dos que o órgão oficial chama de grande estudioso das questões sociais possui também uma obrinha de Gustave Le Bon que é para citações” (Alcântara Machado, 1983b, p.176).

rasgadamente o Doutor Indalécio Filho, subinspetor das bombas de gasolina, que passa no seu Marmon oficial e não o vê”. A ambivalência do gesto subserviente e recalcado de Robespierre, ele também funcionário público (“com as suas luzes de terceiro escriturário por concurso”), se não fica patente com a indiferença do Doutor Indalécio, aparece com nitidez na sequência. Em postura avessa ao largo cumprimento ensaiado há pouco, ele “anota apressadamente o número do automóvel”, veículo público que levava o funcionário estatal, e arremata: “O povo que sue para pagar o luxo dos afilhados do governo! Aproveite, pessoal! Vá mamando no Tesouro enquanto o povo não se levanta e manda vocês todos... nada! Mas isto um dia acaba” (Alcântara Machado, 1988, p.131-132).

Alcântara Machado reconhece os privilégios cotidianos passíveis de serem adquiridos com o título de doutor – regalos, automóveis, deferências exageradas – da mesma maneira que o identifica como moeda de troca para a aquisição de pequenos e grandes favores. No igualmente famoso “Armazém Progresso de São Paulo”, conto de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, o tratamento aparece logo de início, de maneira quase insignificante e cômica, no “filho do *doutor* da esquina que era muito pândego e comprava cigarros no armazém mandando-os debitar da conta do pai” (Alcântara Machado, 1988, p.116, eu sublinho). Adiante, no entanto, é com a mesma consideração que o proprietário do armazém no Bexiga, o italiano Natale Pienotto, se dirige ao “mulato” José Espiridião, funcionário da Comissão de Abastecimento, em busca de uma informação privilegiada acerca da alta do preço da cebola, conluio que adiante permitirá a ambos “levarem suas vantagens”:

– Mais um copo, *seu doutor*.

José Espiridião aceitava o título e a cerveja.

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

Natale abriu outra Antártica.

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

Natale já sabia disso.

– Se o *doutor* me promete ficar quieto – compreende? – e o negócio dá certo o *doutor* leva também suas vantagens...

Espiridião já sabia disso (Alcântara Machado, 1988, p.119-120, eu sublinho).

Em trabalho recente, Bruno Zeni argumentou que esse e outros contos de *Brás, Bexiga e Barra Funda* expõem “o componente de atraso da São Paulo que se moderniza, [...] demonstrando a permanência da lógica personalista e patriarcal com seus meandros de mando, favor e privilégio sobrepondo-se à instituição da lei e da ordem democrática” (2008, p.63-66). Tal imbricação entre atraso e modernização, presente na cidade de São Paulo seja nos salões da alta sociedade ou nos negócios cotidianos, seja ainda na literatura, na mentalidade de professores e estudantes de direito e mesmo de funcionários públicos de baixa casta, no fim das contas, se traduz no prestígio do bacharel. Para Alcântara Machado, trata-se da marca inapelável do passado – atrasado, pedante e grandiloquente – o qual cabe a São Paulo superar em benefício da modernização do país.

Desse diagnóstico possivelmente discordaria outro funcionário público de *Mana Maria*, o avô da protagonista do romance, que reafirma “cem vezes por dia, com e sem propósito”, suas raízes paulistanas e as boas relações cultivadas na terra de Piratininga. “Agente de seguros e juiz de paz da Consolação”, ele manifestava, em qualquer situação, por mais banal que fosse, os dois orgulhos que cultivou ao longo da vida: “Você vem dizer isso a mim, descendente de bandeirantes? A mim, que fui amigo do Coronel Mursa? Ora tire seu cavalo da chuva!” (Alcântara Machado, 1988, p.194).¹⁹ Folheando um de seus muitos exemplares da *Genealogia Paulistana* de Luiz Gonzaga da Silva Leme,²⁰ ele traça junto ao filho Joaquim, pai de Mana Maria, os galhos já distantes que unem a família à linhagens eminentes:

Está vendo, Joaquim? Título Cordeiros de Paiva. Olhe aqui: João Duarte Pereira Castro, irmão de um seu tio-avô, não, tio-bisavô, casou com uma Cordeiro de Paiva. Nós somos primos desses Cordeiros de Paiva, gente de tutano, uns leões. Mas tem mais. Olhe aqui neste outro volume. Títulos Aguirre. Olhe: um Aguirre, João Afonso, casou em segundas núpcias com a bisavó paterna de sua mãe, sua tataravó, portanto, minha bisavó por afinidade. Nunca se esqueça que você tem sangue de Aguirres nas veias e é ligado com os Cordeiros de Paiva. Dois títulos. Há pouco paulista hoje que se possa orgulhar de sua nobreza, como você. Veja lá que responsabilidade (Alcântara Machado, 1988, p.195-196).

¹⁹ Joaquim de Sousa Mursa. Engenheiro e militar, participou do triunvirato que governou São Paulo após a Proclamação da República em 1889 junto a Rangel Pestana e Prudente de Moraes.

²⁰ Luiz Gonzaga da Silva Leme. Advogado, engenheiro e historiador. A obra citada por Alcântara Machado é um dos mais importantes esforços de delineamento genealógico das famílias que povoaram São Paulo, atualizando a famosa *Nobiliarquia Paulistana*, de Pedro Taques. Ver o verbete do em sua homenagem no site da Sociedade Brasileira de Genealogia. Disponível em: <<https://goo.gl/Dm383o>> (Acesso em 22 de maio de 2017).

Funcionário público paulista, o personagem não se dá por vencido e reivindica tradições e títulos de nobreza. A despeito da decadência econômica e política da família, cuja última esperança de reabilitação se vê soterrada com a recusa de Mana Maria em se casar com o já mencionado Dr. Samuel Pinto, o orgulho bandeirante permanece, ainda que baseado em obscuras raízes coloniais. A atitude parece ser semelhante à que anima “O patriota Washington”, paulistano orgulhoso de sua cidade, nacionalista e republicano obstinado, que vê o progresso de São Paulo como resultado da vocação da cidade para protagonista do país. Em passeio de automóvel até Mogi das Cruzes por ocasião do feriado de 15 de novembro, “bandeirinha nacional na lapela”, ele tenta, sem sucesso, ensinar à família – com citações e alusões a grandes figuras nacionais – as glórias da pátria, enquanto se admira com a prosperidade que observa em São Paulo, equiparada em seu devaneio às grandes cidades do mundo, das quais ele apenas ouviu falar:

- Veja o movimento. E hoje é feriado, hein! Não se esqueça! Paris que é Paris não tem movimento igual. Nem parecido.
- Você nunca foi a Paris... [...]
- Meu Deus do céu! Não fui mas sei! Toda a gente sabe! Os próprios franceses confessam! (Alcântara Machado, 1988, p.133).

Na opinião de Washington, nada se compara à modernidade da São Paulo republicana, transformada em canteiro de obras: “Pó quer dizer progresso”, pensa o doutor, inspirado pela feição europeia da cidade (“O Capitão Melo me afirmou que não há parque europeu que se compare com este do Anhangabaú”); entusiasmado com as obras em andamento (“[a catedral da Sé] vai ser a maior do mundo! E gótica, compreenderam? Catedral gótica!”); e atônito com a quantidade assombrosa de automóveis na rua: “dez desde São Miguel! E nenhum carro de boi!” (Alcântara Machado, 1988, p.133-134). A velocidade do progresso para ele é incontestável e o futuro do país, imperioso: “o Brasil é um gigante que se levanta”, diz a certa altura. Sentimentos que surpreendem, sobretudo quando descobrimos, ao fim do conto, que, apesar de bacharel, o Dr. Washington é um humilde funcionário público que usa o automóvel de serviço às escondidas. Mesmo assim, a simplicidade econômica e a pouca relevância do título de bacharel não fazem com que o Doutor Washington se queixe do país ou da própria sorte. Ao contrário, o bacharel paulista, tornado funcionário público, reforça sua fé na Pátria e na República, transmite com eloquência seus valores bandeirantes e republicanos à esposa e aos filhos, ao mesmo tempo em que se envaidece do radioso momento de São Paulo.

Congregados no pensamento de figuras como o Dr. Washington e o avô de Mana Maria, o dito pioneirismo paulista e a retórica do bacharel se dissociam no imaginário modernista, aparecendo, pelo menos na linhagem mais próxima de Alcântara Machado, com sinais opostos. As figuras “bandeirantes” são mobilizadas positivamente, por exemplo, no editorial de apresentação da revista *Terra Roxa e outras terras*, possivelmente escrito pelo próprio Alcântara Machado, diretor do periódico, servindo para reafirmar o predomínio paulista: “Parece que este jornal, ao nascer, dá prova de uma coragem digna de Anhanguera”. Valores, esses, também recuperados pelo conjunto de intelectuais que, por meio da reconstrução da história de São Paulo, buscavam defender, do ângulo das ideias, uma posição de destaque na sociedade paulistana.²¹ Por sua vez, e como vimos, o bacharelismo é o comportamento a ser superado em nome da modernização cultural. Assim, os traços característicos do que Paulo Prado, em seu *Retrato do Brasil*, chama de “psicologia dos bandeirantes” – “Interesse, Dinamismo, Energia, Curiosidade, Ambição” (1997 [1928], p.129) – aparecem com acepção contrária à eloquência e às veleidades do bacharel-literato-passadista proveniente do “Norte do país”.

Em uma posição de intersecção entre recuperação das tradições paulistas e renovação modernista, embora declaradamente mais afeito à segunda, Alcântara Machado bem poderia subscrever o retrato de Paulo Prado quando identifica no movimento modernista de 1922 o nosso “sete de setembro espiritual, [...] do palco do Municipal feito colina do Ypiranga” (1983b, p.202),²² ou quando afirma que, “analisando bem, chegar-se-á à conclusão de que o progresso portentoso de São Paulo se deve em grande parte à reserva do paulista, à sua preocupação de falar pouco para poder agir muito. Quem discursa não trabalha” (1983b, p.149).²³

Mulheres antigas e mulheres de hoje

Questionada sobre quais foram as três grandes emoções de sua vida, a “encantadora” protagonista do conto “Miss Corisco” afirma encabulada: “minha primeira comunhão, uma fita do Rodolfo Valentino que eu vi na capital do meu querido estado e... não conto porque é segredo” (Alcântara Machado, 1988, p.278). A “linda história de amor” que, como presume o

²¹ Atualizado geração após geração, as supostas qualidades bandeirantes teriam sido transmitidas de maneira hereditária às elites paulistas, daí a ginástica genealógica do avô de Mana Maria para justificar sua estirpe mesmo em um momento desfavorável, no qual a custo conseguiam granjear cargos ordinários em repartições públicas. A esse respeito, ver Queiroz (1992).

²² “Uma qualidade moderna”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 20 de novembro de 1926.

²³ Suelto publicado no *Jornal do Comércio* a 09 de junho de 1926.

entrevistador, a resposta evasiva da jovem miss encobre, compõe com as outras duas o quadro de características mobilizado por Alcântara Machado na construção de parte de suas personagens femininas: a sensibilidade romântica, o recato obrigatório e o desejo de fruição da modernidade. De fato, as três “emoções” da personagem – que só não se tornou Miss Brasil porque, vinda do interior do estado de São Paulo, parece ter sido reprovada no exame antropométrico do Museu Nacional²⁴ – reaparecem de maneiras variadas nos textos do escritor, delineando um determinado tipo de mulher cujo modelo se aplica principalmente às moças brancas e jovens, sejam elas ricas ou pobres (não será o mesmo em relação às mulheres negras, de que trato adiante). Já vimos como Nharinha, filha mais velha do “Ingênuo Dagoberto”, ficou fascinada com os encantos de São Paulo, comprou o retrato de um artista de cinema, se apaixonou por um rapaz de ar galante e adquiriu os trejeitos das meninas da cidade. Outras personagens adquirem contornos muito similares no traço de Alcântara Machado, cujas descrições apresentam e atribuem valores aos “novos costumes” derivados da cultura urbana experimentada naquelas décadas em São Paulo.²⁵

O exemplo mais famoso é o da costureirinha “Carmela”, acompanhada por Alcântara Machado em sua saída do trabalho, nas ruas do centro, junto a outras trabalhadoras que “riem, falam alto [e] balançam os quadris como gangorras”. O caminho da jovem ítalo-brasileira após deixar a oficina passa pela Rua Barão de Itapetininga apinhada de “automóveis gritadores”, lojas chiques e de uma enxurrada de provocações que, no ritmo dinâmico da cidade, interrompem no texto a descrição da performance e dos trajas modernos da costureirinha:

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

– Ai que rico corpinho!

– Não se enxerga, seu cafajeste? Português sem educação!

²⁴ “Enfim vieram as provas do concurso. Miss Paraíba do Sul passou de roupa de banho para os velhos do júri apreciarem bem as formas dela e submeteu-se ao exame antropométrico no Museu Nacional. Sua ficha foi discutida nas sociedades científicas, empolgou a imprensa, provocou desinteligências entre pessoas que se davam desde os bancos escolares. Tudo inútil porém. Miss Paraíba do Sul não foi considerada a mais digna de representar o Brasil no torneio de Galveston” (Alcântara Machado, 1988, p.282)

²⁵ Cabe mencionar, acompanhando a prescrição de Marina Maluf e Maria Lúcia Mott, que o progresso das mulheres naquelas décadas “precisa ser tomado com cautela, uma vez que havia certos limites para a aspiração feminina: eram inúmeros os empecilhos ao acesso a determinadas profissões. As ofertas disponíveis, em geral, estavam próximas daquilo que se considerava uma extensão das atribuições das mulheres: professora, enfermeira, datilógrafa, taquígrafa, secretária, telefonista, operária das indústrias têxtil, de confecções e alimentícia. As mulheres casadas, de acordo com o Código Civil, precisavam da autorização do marido para exercer qualquer profissão fora do lar – atividade que só era considerada legítima quando necessária para o sustento da família, raramente para a realização pessoal” (2002, p.402).

Abre a bolsa e espreita o espelhinho quebrado, que reflete a boca reluzente de carmim primeiro, depois o nariz chumbeva, depois os fiapos de sobrançelha, por último as bolas de metal branco na ponta das orelhas descobertas (Alcântara Machado, 1988, p.83, eu sublinho).

Descrita com alguma sensualidade (“Bago de uva Marengo maduro para os lábios dos amadores”) ainda que com delicadeza – efeito alcançado principalmente como uso de diminutivos (“vestido coladinho”, “sapatinhos verdes”) – a atitude desinibida de Carmela, assim como das demais trabalhadoras na região da República, chama atenção do narrador, que a arremata o perfil através da abordagem nada cortês do “português sem educação”.²⁶ Em um aparente contrassenso, os termos da descrição coincidem com os da queixa do articulista conservador do jornal *O Estado de S. Paulo*, recuperado por Nicolau Sevcenko, em relação a essa nova presença nas ruas da cidade. Escandalizado pelo espetáculo de independência evocado pela mudança dos hábitos e trajes femininos, ele chega a enaltecer a chegada do inverno que, em sua opinião, “tem uma qualidade: estabelece a proporcionalidade entre o decoro e a nudez. Desaparecem as extremidades nuas, os colos nus, os braços nus” (1992, p.50, eu sublinho).²⁷ Discurso consoante com o de boa parte dos cronistas à época, que observam perplexos o início de uma nova postura por parte das mulheres, sobretudo entre as mais jovens, diante dos códigos e deveres esperados em certos extratos da sociedade paulistana.²⁸

Alcântara Machado não se furtou aos acalorados debates sobre as transformações nos hábitos de parte das mulheres que tiveram lugar na imprensa ao longo da década de 1920, ora encarnando-os nas personagens de sua ficção, ora comentando casos da cidade em seus textos para o jornal. Na descrição do Triângulo Central que abre esta segunda parte do trabalho, por

²⁶ Em situação similar descrita em outro conto, o revoltado Robespierre “quase despenca do bonde para ver a costureirinha na rua do Arouche. As pernas magras encolhem-se assustadas” (Alcântara Machado, 1988, p.130).

²⁷ “O inverno”. Publicada originalmente no jornal *O Estado de S. Paulo* a 12 de maio de 1920. Nicolau Sevcenko comenta em relação às transformações nos hábitos e trajes femininos e aos rufos de aversão que se ergueram contra elas: “num mundo até então polarizado quase exclusivamente em torno da figura masculina, as moças aderiram com frenético entusiasmo aos hábitos modernos e desportivos, delicias com os ares de independência e voluntariedade que eles conotavam, desencadeando assim uma comoção que atravessou a década. Os tecidos leves, transparentes e colantes; a renúncia aos adereços, encheamentos, agregados de roupas brancas, perucas, armações e anquinhas; o rosto ao natural, a cabeça descoberta e os cabelos cortados extremamente curtos, quase raspados na nuca, davam às meninas uma intolerável feição masculina, agressiva, aventureira, selvagem. O clímax da indignação, claro, foi inflamado pelo duplo efeito do dramático encurtamento das saias, convergindo no generoso alongamento dos decotes, na frente e por trás” (1992, p.49-50).

²⁸ “O dever ser das mulheres brasileiras nas três primeiras décadas do século [XX] foi [...] traçado por um preciso e vigoroso discurso ideológico, que reunia conservadores e diferentes matizes de reformistas e que acabou por desumanizá-las como sujeitos históricos, ao mesmo tempo que cristalizava determinados tipos de comportamento convertendo-os em rígidos papéis sociais” (Maluf; Mott, 2002, p.373). Para algumas posições de Menotti de Picchia sobre o tema em sua coluna no *Correio Paulistano*, ver Castro (2008, p.180-182).

exemplo, o escritor observa com desfaçatez as meninas e mulheres que perambulam e “se exibem” todas as tardes na elegante rua Direita (Alcântara Machado, 1983b, p.277). Em comentário anterior, no ano de 1924, em sua coluna no *Jornal do Comércio*, assinala a ausência da “indispensável” presença feminina, em provocação não mais cortês do que àquelas dirigidas à Carmela em sua caminhada pela rua Barão de Itapetininga:

O encanto maior do Triângulo foi sempre a numerosa concorrência feminina: a numerosa e a formosa concorrência feminina. Pois agora esse elemento estético indispensável tem faltado deploravelmente. Há saias em abundância nas ruas do centro, sem dúvida; mas que saias hediondas, santo Deus! Não se sabe como, a beleza encolheu-se: só a feiura passeia vitoriosamente... Por que motivo? Ninguém atina com ele. O fato dolorosíssimo é que, muito embora quase não haja mais militares na cidade, o desfile de canhões continua interminável pelas ruas do Triângulo, todas as tardes... Há baterias e baterias deles. São peças de artilharia que não disparam: fazem disparar... Já se restabeleceu a ordem. Que mais esperam as mulheres formosas de São Paulo para restabelecerem a beleza? (Alcântara Machado, 1983b, p.92).²⁹

Trata-se de um comentário publicado dias após o fim da Revolução de 1924,³⁰ ocasião na qual, como conta Ilka Cohen (2007, p.42),³¹ milhares de pessoas deixaram a cidade em direção ao interior. Ainda que no nível da especulação, pode-se imaginar que as “meninas de família”, as “melindrosas” e “coquetes”, para recuperar alguns termos da época, dificilmente marcariam seus passeios vespertinos nessas circunstâncias, ficando as ruas do Triângulo povoadas possivelmente apenas pelas operárias e transeuntes menos privilegiadas, que, como acontece em outras ocasiões, mostro adiante, despertam a repulsa de Alcântara Machado quando circulam pelas áreas nobres da cidade.³² Não obstante o feitiço de comentário de ocasião, há que se notar, de todo modo,

²⁹ Suelto publicado no *Jornal do Comércio* a 14 de agosto de 1924.

³⁰ Chama atenção as poucas menções à Revolução de 1924 na obra de Alcântara Machado e nas histórias de São Paulo de modo geral. Além ausência das elites paulistas em sua promoção, Ilka Cohen argumenta que “o principal motivo desse esquecimento [é] o fato de que fundamentalmente não há o que comemorar: a Revolução de 1924 foi um desastre que afetou seus promotores, seus oponentes e, em especial, os habitantes da cidade de São Paulo” (2007, p.98).

³¹ Além da autora, Moacir Assunção (2015) afirma que o conflito levou mais de 250 mil pessoas a se refugiarem no interior.

³² Impossível não mencionar a bela descrição de Nicolau Sevcenko – trecho em que, a propósito, arrola as *Novelas Paulistas* de Alcântara Machado entre suas fontes – das mulheres “de todas as classes, etnias e idades” que ganham o espaço público na São Paulo dos anos 1920: “Nos carros e nos bondes, nos cafés e nos bares, nos bailes e nos estádios, nos umbrais das lojas e nas escadarias dos teatros, os movimentos bruscos e sobretudo os estudados repuxavam as sedas bem acima dos joelhos. As mulheres definitivamente ganhavam o espaço público. Elas estavam por toda parte, a qualquer hora. Tecelãs, costureiras e aprendizes, cedo pela madrugada, em busca das fábricas e

como na visão do escritor a paisagem da cidade se ressentia da ausência das mulheres, fato que transparece também em outros textos. No entanto, a incorporação de hábitos modernos – como passear pelas ruas chiques – gera comentários quase sempre irônicos, quando não de deboche ou de franca aversão, não apenas em relação às mulheres.

O enredo de *Carmela* é baseado no flerte da costureirinha com dois rapazes, um ítalo-brasileiro pobre e um ricoço de automóvel, prática julgada como imoral por um dos pretendentes e por sua amiga Bianca,³³ mas eloquente em relação à relativa liberdade de circulação no espaço público – embora não em todos os espaços, como mostro adiante com base, entre outros, no caso da própria Carmela – que as mulheres de certos extratos da sociedade começam a adquirir. É significativo que a segurança e a desenvoltura de Carmela nas ruas do centro e na conquista dos seus pretendentes contraste com o seu gosto pela leitura de romances e folhetins baratos (“Antes de se estender [...] Carmela abre o romance à luz da lâmpada de 16 velas: *Joana a Desgraçada* ou *A Odisseia de uma Virgem*, fascículo 2º”), atividade que, como sugere o seguinte comentário de Alcântara Machado e outros trechos da obra, é sinal de tolo romantismo, quando não de ignorância:

A menina brasileira só lê romances franceses. Mas quando não acabam em casamento fica de burro três dias. E é por isso mesmo que costuma ver primeiro como concluem para saber se vale a pena a leitura deles. Se o final não é de fita de cinema não prestam. Se é, ela os devora. E divide assim os livros em cacetes e engraçadinhos” (Alcântara Machado, 1983b, p.176).³⁴

Perspectiva indisfarçadamente masculina a respeito dos hábitos das jovens brancas dos anos 1920, a leitura de Alcântara Machado pouco leva em conta as inúmeras coerções a que elas estavam submetidas. Educadas via de regra para o casamento e para a felicidade conjugal baseada

oficinas de modas. Balconistas, atendentes e serviços do comércio logo depois. No início da manhã, colegiais, aias e professoras se dirigiam às escolas e conservatórios. Daí até o meio-dia, o agito indiscriminado das compras trazia mulheres de todas as classes, etnias e idades para o centro. As operárias saíam às ruas para o curto repouso das doze horas, enquanto as senhoras e moças das casas conspícuas se recolhiam para o almoço moroso e a sesta. A partir das dezesseis horas, se estabelecia o “footing” no circuito de lojas finas do Triângulo, cujo ápice era o chá das cinco nos salões do Mappin Stores e o refluxo, o “rush” das seis. Nesse horário, os homens deixavam os escritórios e bancos; as moças de família retornavam aos lares, dando início à “toilette” dos eventos noturnos; as operárias regressavam a pé ou nos bondes em legiões ruidosas. No ínterim as moças-sem-família afluíam ao Triângulo, em manobras sedutoras pelos bares e cervejarias, combinando com os cavalheiros os encontros tardios que eles teriam, depois de deixarem em casa as senhoras e senhoritas que levaram ao teatro, restaurantes e cinemas” (1992, p.50-51).

³³ “– E você, Carmela, sim senhora! Por isso é que o Ângelo me disse que você está ficando mesmo uma vaca. – Ele disse assim? Eu quebro a cara dele, hein? Não me conhece.

– Pode ser, não é? Mas namorado de máquina não dá certo mesmo” (Alcântara Machado, 1988, p.87).

³⁴ “Terra essencialmente agrícola”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 09 de outubro de 1926.

na servidão ao marido e na aplicação às atividades domésticas, como mostram as já citadas Marina Maluf e Maria Lúcia Mott (2002),³⁵ a maior parte das mulheres apenas ensaia algum tipo de autonomia em relação às prescrições sociais de decoro, dedicação ao lar e busca de um bom casamento. Assim, enquanto a costureirinha ítalo-brasileira pode circular pelo centro – em que pese a quantidade de provocações que lhe são dirigidas e seu gosto por romances açucarados – outra jovem, a “senhorinha Elena Benedita de Faria”, proveniente de uma tradicional família paulistana, é a imagem da indecisão em relação à adesão aos costumes modernos. Arredia com a família e desajeitada para lidar com seus pretendentes, “A apaixonada Elena” chora dolorosamente porque os homens da casa se recusam a levá-la a um clube literário enquanto, sob o olhar vigilante da mãe, assiste seu irmão, Dico, ensaiando “passos complicados” de danças norte-americanas:

Dico pôs no Panatrope o *Franckie and Johnny*. E diante do aparelho ensaiava uns passos complicados. Pé direito atrás. Batida de calcanhares. Pé direito na frente. Batida de calcanhares. Saiu andando que nem cavalo de circo.
Elena sentou-se, abriu a revista diante do rosto pôs uma perna em cima da outra.
– Tenha modos menina!
Suspirou, descruzou as pernas. Dico foi se chegando. Deu um tabefe na revista, fugiu de banda deslizando (Alcântara Machado, 1988, p.143).

Sinal de licenciosidade para muitos, as danças modernas proliferavam nos salões e *music-halls* da cidade naquelas décadas (Sevcenko, 1992, p.89-90). Elena, diante da presença da mãe, não acompanha o ensaio do irmão e prefere se entregar aos seus sentimentos derramados, ouvindo “um disco bem chorado dos Turunas da Mauriceia”. Em outro momento, ela própria se recrimina diante da sugestão da mãe por um vestido de corte mais ousado:

– Que vestido eu visto, mamãe?
– O azul.
Foi. Demorou um pouco. Voltou.
– Está todo amassado, mamãe.
– Então o verde.
– Com aqueles babados?
E repetiu:
– Com aqueles babados indecentes?
E tornou a repetir:

³⁵ Para uma perspectiva sobre o tema do casamento em Alcântara Machado e João do Rio, ver Claudia Silveira (2001).

– Com aqueles babados indecentes, horrorosos, imorais? (Alcântara Machado, 1988, p.144).

Finalmente levada ao clube, Elena maldiz o hábito de dançar maxixe enquanto observa os trejeitos das outras moças e espera ser tirada pelo Firmianinho: “no fundo dança não passa de uma sem-vergonhice muito grande”, ela pensa, “a gente conta na certa com uma coisa: vai a coisa não acontece. As primas não paravam sentadas. Há moças que tiram seus pares de longe: é um jeito de olhar” (Alcântara Machado, 1988, p.145). Além do evidente contraste de tratamento em relação ao seu irmão e ao seu pretendente – aquele conta casos de baderna e parece encontrar poucas restrições para o seu lazer, esse chega no fim da festa e só conversa sobre automóveis – chama atenção, em comparação com Carmela, a pouca desenvoltura de Elena em relação ao vestido indecente, às maxixadas e ao flerte no salão de dança. “Típica menina-moça cuja educação gira em torno dos ‘preparativos’ para um futuro casamento, para a formação de uma boa mãe de família”, como mostra Cláudia Silveira (2001, p.122), Elena parece querer enfrentar as ordens da mãe, mas reluta diante de uma situação que parece toda contra ela e chora repetidamente, reafirmando os códigos e princípios contra os quais se debate.

A situação é bastante similar à de Teresa Rita na abertura do conto “A sociedade”. De sua varanda, a jovem flerta com o namorado que passa de automóvel pela rua, sob marcação cerrada da mãe:

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

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

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

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

– Ah meu Deus, meu Deus, que vida, meu Deus!

Adriano Melli passou outras vezes ainda. Estranhou. Desapontou. Tocou para a Avenida Paulista (Alcântara Machado, 1988, p.96-97).

Nos três contos, “Carmela”, “A apaixonada Elena” e “A sociedade”, Alcântara Machado constrói suas personagens com base na expectativa de serem bem-sucedidas nos flertes e presumivelmente em um futuro casamento. As três se veem às voltas com uma série de códigos e princípios sociais e morais a serem levados em conta, impostos claramente por seus pais, mas em certa medida reproduzidos por elas próprias – motivo pelo qual mesmo tímidas reações, no caso das duas meninas ricas, são sempre recriminadas ou apenas esboçadas, e no caso de Carmela, julgadas como imorais. O que não impede, contudo, que elas queiram gozar das benesses da

modernidade, ou seja, trabalhar, andar de automóvel e circular pela cidade (Carmela); frequentar clubes de danças modernas e aprender a flertar com rapazes (Elena); e, como mostro com mais detalhes adiante, conseguir um casamento fora de seu círculo social, com um ítalo-brasileiro de automóvel e a despeito da relutância dos pais conservadores (Teresa Rita).

Entre as personagens de Alcântara Machado há ainda o contraponto destas moças que cortejam a modernidade. “A insigne Cornélia” faz em *Laranja da China* as vezes de mãe e esposa dedicada, disposta a se gastar na resolução dos problemas do marido e dos filhos e na administração implacável da casa. Tipo, ao que parece, muito mais ao gosto de certo espírito conservador da época. Com todas as atividades da casa por fazer e “um enjoo impossível no estômago”, Cornélia recebe a visita da irmã Isaura, moderna e independente, comportamento que contrasta flagrantemente com a diligência da protagonista. Entre conversas e pedidos de favor, Cornélia sucumbe diante do mal-estar, nítido sinal de uma nova gravidez. Conhecendo as condições econômicas desfavoráveis da irmã, quase sem nada dizer, Isaura aconselha que ela considere um aborto:

Cornélia passou a mão na testa, caiu na cadeira diante do toucador.

— Que é que você tem?

— Nada. Um ameaço de tontura.

— Você não almoçou?

— Não. Nem cheiro da comida eu suporto.

Isaura olhou bem para a irmã. Teve pena da irmã.

— Será possível, Cornélia?

Levantou a testa da mão. Deixou cair a testa na mão. Então Isaura não se conteve e começou a dar conselhos em voz baixa. Não fosse mais boba. Havia um meio. E mais isto. E mais aquilo. Não tinha perigo não. Fulana fazia. Sicrana também. Ela Isaura (nunca fez, não é?) mas se precisasse faria também, por que não? Ninguém reparava. Pois está claro. Religião. Que é que tem religião com isso? Estarem ali se sacrificando? Não.

Mas Cornélia ergueu o olhar para a irmã, fez um esforço de atenção:

— Não é o choro da Finoca?

Não era. Parecia que sim. Era sim. Não era. Era no vizinho.

— E então?

— Isso é bom para as mulheres de hoje, Isaura. Eu sou das antigas...

Insensivelmente a gente abaixa os olhos.

— Está bem. Desculpe. Não se fala mais nisso. Até loguinho, Cornélia. [...]. E muito obrigada, sabe?

A irmã já estava longe quando ela respondeu devagarzinho:

– Ora... de nada... (Alcântara Machado, 1988, p.158-159, eu sublinho).

Com base em uma carta de Alcântara Machado a Alceu Amoroso Lima, do ano de 1931, Marcos Antonio de Moraes surpreende nesse trecho “a formação ideológica aristocrática (patriarcal) do escritor” (2017, p.18) e o seu gosto inclinado às “mulheres das antigas”, às quais o conto “A insigne Cornélia” é uma homenagem, segundo o próprio autor. Veladamente, como de hábito no conjunto de sua obra, Alcântara Machado faz o elogio da mulher que cumpre o tríplice papel de mãe, esposa e dona de casa (Maluf; Mott, 2002), “que engol[e] em silêncio as afrontas, sab[e] perdoar e de vítima se transform[a] em consoladora dos erros do marido” (Barbosa, 2001, p.127).³⁶ A oposição em relação às mulheres que flertam com os “novos costumes” e esboçam pleitear independência e voos mais audaciosos na sociedade paulistana parece evidente.

Síntese tensa dos dois tipos antagônicos de mulher esboçados ao longo da obra de Alcântara Machado, a protagonista do romance inacabado *Mana Maria* está certamente entre as personagens femininas mais fortes do escritor. Herdeira de uma classe média decadente que revira genealogias em busca de resquícios de nobreza bandeirante, como mencionei de passagem, Mana Maria, diante da morosidade do pai, Joaquim, e após o falecimento da mãe, Purezinha, toma para si a responsabilidade de chefiar a família e conduzir a criação da irmã. Sua atitude de independência em relação às coerções sociais, seu “espírito crítico”, como ela gostava de pensar, “era maior do que qualquer sentimento de vaidade” (Alcântara Machado, 1988, p.213). Ao contrário de “todas as moças”, seus cabelos “não eram cortados [...], as sobrancelhas eram [...] grossas demais [e] o nariz também era ossudo demais. E os dentes? Os dentes não se viam. Mana Maria falava sem mostrar os dentes” (Alcântara Machado, 1988, p.191-192). Era menos a ausência quase completa de vaidade, no entanto, e mais “a palavra medida e dura, [o] gesto brusco e

³⁶ A carta de Alcântara Machado é eloquente em relação a boa parte do argumento desta seção. Diz ele a Alceu Amoroso Lima: “em sua carta você insiste no ponto mais delicado da decadência burguesa: a decadência da burguesa. Esta é na verdade desanimadora. E o elogio da mãe de há duas ou três gerações está perfeito. Eu mesmo já procurei num conto de *Laranja da China* (“A insigne Cornélia”) exprimir toda a minha admiração por elas, por essa geração de matriarcas a que pertencem a minha mãe, as nossas mães, Alceu. Elevação feminina tanto mais admirável quanto é verdade que coincidiu com a decadência masculina. Compensou a decadência masculina. Reparou na educação dos filhos, os males daquela. À tripeça da antiga vida doméstica brasileira (resumida por Capistrano) – pai autoritário, mulher submissa, filhos aterrados – se substituiu outra em que a mulher era a cabeça, o coração e o braço: pai bandoleiro (como você diz), mulher vigilante, filhos mandriões. A mulher é quem impunha respeito no lar: o “anjo do lar”, tinham muita razão em chamá-la os românticos. Escondia aos filhos as mazelas do pai e ao pai as mazelas dos filhos. Mulher que engolia em silêncio as afrontas, sabia perdoar e de vítima se transformava em consoladora dos erros do marido. Que mansidão e que resistência. Como explicar portanto a profunda decadência das filhas dessas mães admiráveis? Pelo exemplo paterno? Pela invasão no lar de forças dissolventes vindas de fora e que a vigilância materna não teve forças para conter? Uma coisa e outra. O contato com os irmãos pervertidos e a leitura dos romances operaram essa miséria” (Barbosa, 2001, p.126-127).

decidido, [o] olhar firme, direto, autoritário” (1988, p.198) que chamava atenção em sua personalidade, postura que levava ao rigor na administração da casa, à indiferença dos homens do ponto de vista afetivo, e a uma mistura íntima de orgulho e despeito, que ela convertia em severidade de julgamento também contra as mulheres. Assim, em certo momento de sua juventude, Mana Maria

deu então de reparar na atitude indiferente dos homens para com ela. Indiferente – ou respeitosa? Dava no mesmo. Quantas vezes ela andava, um, dois, três, quarteirões atrás de uma saia qualquer, uma italianinha suja, uma mulatinha até, ouvindo os gracejos que dirigiam para a italianinha, para a vagabunda. Ela não ouviu nenhum. E o mais esquisito é que quando mana Maria se aproximava muitas vezes os gracejos dirigidos à italianinha ou à mulatinha cessavam. Por respeito dela, mana Maria. Isso lhe dava um amargor e ao mesmo tempo um orgulho indefiníveis. Era respeitada. Não era desejada (Alcântara Machado, 1988, p.208).

Julgamento de fundo racial, como se vê, mas também reação contra o que julgava frivolidade feminina, vaidade inútil, contra a qual “aparentemente se masculinizou”, adotando “sapatos de salto baixo, abolição do decote, supressão de joias, mangas compridas” (1988, p.208-209). A única exceção a suas investidas contra os modernos hábitos femininos era Tia Carlota, de temperamento livre e desenfreado, mas de opiniões fracas e inconstantes, que “vivía sorrindo e mostrava dentes bonitos. Mana Maria tinha um fraco por ela. Só a presença de tia Carlota faz bem pra gente, disse um dia” (1988, p.218):

Aquela figura sentada no bordo do sofá, de pernas trançadas, o busto inclinado para a frente, cotovelos fincados no regaço, a mão que segurava o cigarro à altura da boca, mana Maria via sempre, igualzinha, nos desenhos de capa de revista, nos retratos de estrelas cinematográficas. Todos os gestos e atitudes de tia Carlota eram convencionalmente elegantes, de tela (Alcântara Machado, 1988, p.221).

O contraste entre a descrição de Mana Maria e a descrição de Tia Carlota é flagrante, essa se assemelhando muito mais às três jovens apresentadas acima, com ambições de um bom casamento e ao mesmo tempo de fruição da modernidade. Aos 25 anos, Mana Maria não apenas rejeita o casamento com o eloquente médico Dr. Samuel Pinto, também já mencionado, como tem plena convicção do futuro que escolhe para si: “Mais uma vez (tinha consciência disso) decidia o seu destino. E abandonando o caminho que para outras seria o mais agradável ou o

menos desagradável (para ela também, quem sabe, não queria saber) escolhia o outro, o dela, onde seria sozinha” (Alcântara Machado, 1988, p.236). Diligente e cuidadosa como as “mulheres das antigas”, independente e ativa como as “mulheres de hoje”, Mana Maria parece sugerir uma atualização da figura da esposa vigilante e resignada de gerações atrás, tipo preferido de Alcântara Machado, como vimos, sem os penduricalhos modernos – frívolos, dirá ela – que os “novos costumes” parecem trazer consigo.

Três crianças e duas medidas

Em uma viagem de bonde no centro de São Paulo, a pequena ítalo-brasileira “Lisetta” cobiçava escancaradamente o ursinho “felpudo, [...] amarelo [e] engraçadinho” carregado por outra garotinha que seguia com sua mãe em um banco próximo. Com “pirulito de abacaxi na boca”, Lisetta sorria fascinada, “com um ardor nos olhos”, para a “menina de pulseira de ouro e meias de seda” que, percebendo “o enlevo e a inveja de Lisetta” dispensou qualquer solidariedade infantil e passou a brincar provocativamente com o urso. A descrição da cena por Alcântara Machado faz imaginar a apreensão nos olhos da ítalo-brasileira seguindo o ursinho movimentado pela “menina rica”: “mexeu-lhe com o toquinho do rabo, e a cabeça do bicho virou para a esquerda, depois para a direita, olhou para cima, depois para baixo”. Não contente, diante da aproximação de Lisetta – que ocorre apesar das várias repreensões e ameaças de sua mãe, Dona Mariana, que a esta altura já está “escarlate de vergonha” – a menina rica “fez uma careta horrível e apertou contra o peito o bichinho que custara cinquenta mil-réis na Casa São Nicolau”.³⁷ Para completar o embaraço da situação de Dona Mariana, a mãe da “menina rica” ignorou seus vacilantes pedidos de desculpa murmurados em uma mistura de italiano com português,³⁸ e apenas “ajeitou o chapeuzinho da filha, sorriu para o bicho, fez uma carícia na cabeça dele, abriu a bolsa e olhou o espelho” (Alcântara Machado, 1988, p.100-101).

A ameaça de Dona Mariana sussurrada ao pé do ouvido de Lisetta (“*In casa me lo pagherai!*”)³⁹ trouxe resultado ainda mais constrangedor: uma escandalosa combinação de gritos e choros da garotinha que chamou a atenção de todos os passageiros do bonde, seguida de ralhos exasperados da mãe e de provocações agora diretas da menina rica, que “antes de entrar no palacete estilo empreiteiro português voltou-se e agitou no ar o bichinho. Para Lisetta ver. E

³⁷ Casa São Nicolau é uma importante loja de departamentos que vendia brinquedos importados, estabelecida no início dos anos 1920 na praça do Patriarca. A nota é de Alfredo (2012, p.114, n.155).

³⁸ Trato do crescimento do uso do italiano em São Paulo na seção seguinte.

³⁹ “Em casa você me paga!”, em tradução aproximada.

Lisetta viu” (Alcântara Machado, 1988, p.101). Eis o resultado do pequeno espetáculo da menina ítalo-brasileira no bonde, após o fim do passeio:

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

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

– Você assim machuca a menina, mamãe! Coitadinha dela!

Também Lisetta já não aguentava mais (Alcântara Machado, 1988, p.102).

Apesar do ursinho de lata que Lisetta ganhou do irmão operário como singela compensação ao fim do conto, a vida acanhada da família Garbone é posta em evidência com a vergonha passada no bonde. Para além do escândalo da garotinha e de sua inquietação – postura vista como inadequada para a cidade moderna, como nos mostraram os caipiras de Alcântara Machado – a convivência no bonde forçada pela necessidade de circular pela cidade, eventualmente levando as crianças (“*Senti, Lisetta. Non ti porterò più in città! Mai più!*”),⁴⁰ escancara as diferenças sociais dissimuladas pela situação cotidiana. Alcântara Machado investe nos detalhes para apresentar a tensão da cena, que constrói através tanto da postura de mães e filhas quanto das marcas de diferença sugeridas pelos objetos que os personagens portam consigo (pulseiras de ouro, meias de seda, chapéu e o próprio urso para uma, pirulito de abacaxi e ursinho de lata para a outra, além dos narizes escorrendo, pernas arranhadas, suspensórios de barbante do “resto da gurizada”). Outro traço fundamental é a posição ocupada na geografia da cidade – mãe e filha brasileiras ricas desembarcam e entram em seu palacete “estilo empreiteiro português” antes que o bonde prossiga seu trajeto e deixe a família ítalo-brasileira, ainda mal estabelecida, muito provavelmente em um dos bairros pobres da cidade.

A surra sofrida por Lisetta “até quase não aguentar mais” contrasta com a história de outra criança rica, “O inteligente Cícero”, filho dileto do “Major Manuel José de Sá Ramos, conhecido fabricante do molho João Bull e da pasta dentifrícia japonesa, e de sua gentilíssima consorte Dona Francisca Melo de Sá Ramos”, como foi anunciado no *Diário Popular* dois dias depois de seu nascimento. As homenagens do jornal ao mais novo descendente da família seguiram-se ano após

⁴⁰ “Olha, Lisetta. Não te trago mais à cidade! Nunca mais!”, em tradução aproximada.

ano, com elogios sempre renovados: “esperta criança” na primeira menção, o menino foi apresentado como “robusto” aos dois anos e “inteligente e mui promissor” aos quatro. Crentes de já terem um filho bem-educado aos cinco, os “carinhosos pais” viram frustrada a sua tentativa de acertar o presente de natal desejado pelo garoto. Em vez da “espingardinha” pedida a São Nicolau, Cícero “ficou danado” com o “brinquedo de armar” que encontrou atrás da porta, decepção que lhe tirou toda a compostura: “deu um pontapé no brinquedo [e] chorou na cama apertando o dedão do pé” (Alcântara Machado, 1988, p.146-148). Um embuste da mãe no natal seguinte lhe garantiu o brinquedo desejado, acerto que incentivou o esperto garoto a pedir um presente ainda mais ousado aos sete anos:

Eu quero um automóvel igual ao de titio, pronto!

– Que é isso, Cícero? Um Ford? Pra quê? Você é muito pequeno ainda para ter um Ford.

– Mas eu quero, pronto! (Alcântara Machado, 1988, p.150).

O contundente pedido da criança foi quase uma ordem e desesperou seus pais, que tentaram contornar a situação com a “ideia genial” de substituir o Ford desejado por um automóvel em miniatura. O ataque do garoto rico, a despeito dos mimos recorrentes por parte dos pais e empregados da casa, lembra mesmo o escândalo de Lisetta no bonde, assim como suscita no major reação semelhante à que despertou na mãe da garotinha italo-brasileira:

Cícero soltou dois ou três berros que levantaram no travesseiro os cabelos cortados de Dona Francisca. O major enfiou os pés nos chinelos e foi ver o que havia. Cícero pulava de ódio.

– Eu não quero essa porcaria.

O major encabulou e se ofendeu mesmo. Dona Francisca veio também saber da gritaria.

– Mas então, Cícero! Não chore assim. Você chorando São Nicolau nunca mais traz um presente para você.

– Eu não preciso de nada!

O major já alimentava a sinistra ideia de passar um dos chinelos do pé para a mão. Dona Francisca pelo contrário ameigava a voz.

– Ah, meu benzinho, assim você deixa mamãe triste! Não chore mais.

O major foi se aproximando do filho assim como quem não quer.

– Deixe, Neco. Agradando se arranja tudo (Alcântara Machado, 1988, p.150-151).

Cícero contou com a condescendência da mãe protetora para não tomar uma surra que, a julgar pelas disposições “sinistras” do major, teria também “entrado para a história dramática” da família Sá Ramos. Agradando o menino à base de muita conversa, repisando o argumento de que São Nicolau “não aguentaria com o peso” do Ford, os pais não apenas arranjaram tudo como tiveram outra prova da suposta inteligência superior – diria interessada – de Cícero. Depois de assumir “uns ares meditabundos”, o garoto questiona: “se ele [São Nicolau] não podia com o peso por que não deixou o dinheiro para eu comprar o Fordinho então?” (Alcântara Machado, 1988, p.151). O engenhoso raciocínio esfriou a ira e despertou novamente o fascínio do Major e de sua esposa.

Enquanto Lisetta – filha de imigrantes italianos, pobre, moradora dos arrabaldes da cidade, tendo que dividir a atenção da mãe com várias outras crianças – é repreendida por desejar o brinquedo da menina rica e apanha por conta de seu comportamento inadequado, vergonhoso diante dos olhos dos transeuntes do centro que a observam (a ameaça de não levá-la mais à cidade proferida pela mãe em italiano é sugestiva nesse sentido), Cícero – filho de paulistas ricos (“eu sou paulista mas... de Taubaté”, canta o garoto a certa altura), presumivelmente morador dos bairros nobres e filho único, rejeita (às vezes destrói) seus presentes, tripudia sobre a boa vontade dos pais, que colocam sobre ele os holofotes da sociedade desde seu nascimento, anunciando no jornal a sua saúde e inteligência,⁴¹ e não apenas não se zangam com a descompostura do garoto como quase que ignoram sua persistente falta de educação.

No contraste específico, criado em diversos contos de Alcântara Machado, entre paulistas de raízes fincadas na cidade e ítalo-brasileiros (não será o mesmo em relação aos negros, como mostro adiante), não parece ser a origem social, nem tampouco a racial, mas a posição geográfica e econômica ocupada na cidade, o elemento decisivo a criar tensões e hierarquias, bem como a marcar as relações em São Paulo e, no limite, a indicar as expectativas à disposição e os destinos possíveis a cada um dos personagens. O caso do pequeno Gennarinho, protagonista do conto “Notas biográficas do novo deputado” é modelar nesse sentido. Filho do recém-falecido “João Intaliano”, ex-administrador da fazenda Santa Inácia no interior do estado,⁴² o pequeno ítalo-

⁴¹ Em “Paulistana”, Alcântara Machado comenta a veiculação desse tipo de notícia nos jornais de São Paulo, propondo uma coleção de “asneiras” paulistanas, “obra prima de puro nacionalismo”, através da qual seria possível aferir “o pulso dos sentimentos e do pensamento verdadeiro da gente turuna que fez este colosso e nele vive”. Diz ele: “Terra das notícias de aniversário, dos cumprimentos públicos de pêsames, da relação das pessoas que visitaram o enfermo. Terra de falatórios e de intriguinhas. Toda a gente sabe no mesmo dia que o coronel Belisário Silva comprou uma Chrysler fechada. E que o filho do sr. Alcebiades Pato ficou noivo em Antuérpia da sobrinha do deputado Pantaleão Camargo” (Alcântara Machado, 1983b, p.196-200).

⁴² Sobre o fluxo de trabalhadores italianos para o interior do estado, ver Alvim (1986).

brasileiro é afilhado do coronel J. Peixoto Faria, proprietário da fazenda e residente em São Paulo. Obrigado pela morte do compadre e “com dó” da criança nascida no Brás, o coronel toma para si a responsabilidade da criação de Gennarinho. De “nariz escorrendo, [...] todo chibante, [...] de chapéu vermelho, [e] bengalinha na mão”, o garoto chega em São Paulo pela estação Sorocabana e segue “desde a estação até a avenida Higienópolis com a cabeça para fora do automóvel soltando cusparadas” (Alcântara Machado, 1988, p.109-110).

A família riquíssima, “católica”, com “automóvel fechado” e casa em Higienópolis com “escadaria de mármore” educa Gennarinho como a um filho, o coloca para estudar no “Ginásio de São Bento” e muda até seu nome: “esse negócio de Gennarinho não está certo. Gennarinho não é nome de gente. Você agora passa a se chamar Januário que é a tradução” (Alcântara Machado, 1988, p.110). Redefinido pela relação de compadrio do coronel proprietário de cafezais com o pai imigrante, o futuro do ítalo-brasileiro Gennarinho não se liga mais à fazenda do interior nem tampouco à vida miúda (como a de Lisetta) do bairro do Brás onde nascera. Januário gozava de condição confortável (mais próxima à de Cícero), com empregadas e automóveis no bairro de Higienópolis, reduto dos grandes produtores de café do início do século, e de educação de elite no Colégio São Bento, possivelmente porta de entrada para a Faculdade de Direito, para o “São Paulo clube” (para onde o coronel foi “pensando em fazer testamento”), e posteriormente para o posto de “Novo Deputado” sugerido no título do conto.

A relação das três crianças com a cidade e principalmente com suas famílias nos coloca diante da maneira desigual pela qual as marcas de origem e de classe se reorganizam em São Paulo. Enquanto Lisetta, pertencente a uma numerosa família ítalo-brasileira, é privada do brinquedo da menina rica, leva uma surra e é impedida de circular pela cidade como forma de castigo, permanecendo circunscrita ao bairro italiano, Gennarinho tem, por sorte, um vínculo de afinidade com uma família paulistana rica – relação almejada pelos imigrantes ascendentes, como mostro adiante – que lhe garante mobilidade na cidade, boa educação e ascensão social, aproximando-o, geográfica e simbolicamente, da vida confortável garantida ao Inteligente Cícero e aos herdeiros das elites paulistanas.

Italianos e ítalo-brasileiros: alguns retratos

“A italianada” próspera que se reúne na rua XV de Novembro “para vigiar o dinheiro que possui na *Banca Francese ed Italiana per l’America del Sud*”, de que fala Alcântara Machado em sua descrição do centro de São Paulo apresentada na abertura desta Parte II, é apenas uma das variadas modulações que o imigrante dessa nacionalidade assume no conjunto da obra do

escritor. Mostrei na primeira parte do trabalho, dentre outras coisas, como os italianos trazem consigo parte fundamental dos repertórios que circulam no teatro, na música, na arquitetura, na escultura e nas artes de modo geral, presença vigorosa que se inscreve nas ruas, edifícios e praças, marcando a nova feição adquirida pela cidade nas primeiras décadas do século XX. Esses processos são comentados por Alcântara Machado especialmente em seus ensaios em periódicos e crítica teatral. Outras derivas se apresentam quando acompanhamos o personagem na obra ficcional e jornalística do escritor, que se fez célebre especialmente por conta da publicação de *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927) – pequeno livro de contos sobre a vida da comunidade italiana e ítalo-brasileira nos bairros da cidade que preferencialmente a receberam.

Note-se, contudo, que se já no livro de 1927 o retrato do imigrante italiano esboçado por Alcântara Machado está longe de ser homogêneo, quando procuramos por suas aparições em outros momentos da obra do escritor, ou mesmo quando exploramos as nuances internas de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, observamos que, apesar de esporádicas, elas ajudam a compor um quadro mais complexo da experiência italiana em São Paulo, de modo algum restrita aos três bairros que dão título ao principal livro do escritor. É o que se infere, por exemplo, quando o “Gaetaninho”, famoso personagem do conto de abertura de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, morador da rua Oriente, no Brás, anseia por passear de carro pela cidade “com roupa marinheira [e] palhetinha, [...] ligas pretas segurando as meias [e] carregando o chicote”, almejando em sonho o cortejo fúnebre da própria tia, ainda viva, única situação em que o passeio com roupas festivas seria possível. No cenário fantasioso criado pelo garoto, é pela “gente nas calçadas, nas portas e nas janelas dos palacetes”, sugerindo a passagem do esperado séquito pelos bairros nobres ou pela região da avenida Paulista, que ele sonha ser admirado (Alcântara Machado, 1988, p.80).

Tal e qual o Gaetaninho, a já mencionada e igualmente famosa costureirinha “Carmela”, moradora de uma vila operária “na rua Lopes de Oliveira”, importante via da Barra Funda, tem ambições inconfessadas de ampliação de seus horizontes, também expressas em sua circulação pela cidade. Além de trabalhar em uma oficina na rua Barão de Itapetininga (lugar das refinadas casas de moda “AO CHIC PARISIENSE, SÃO PAULO-PARIS, PARIS ELEGANTE”, segundo mostra o escritor),⁴³ ela escolhe seu futuro namorado – preterindo o italiano Angelo Cuoco, entregador da Casa Clark⁴⁴ – após um passeio de automóvel que começa no largo de Santa

⁴³ A caixa alta é, junto com outros recursos gráficos, uma importante inovação mobilizada por Alcântara Machado para expressar em seu texto a visualidade da vida na cidade. A esse respeito, ver Lara (1981) e Pignatari (1997).

⁴⁴ Casa Clark é uma gigante do negócio de sapatos do início do século. A nota é de Alfredo (2012, p.81, n.51).

Cecília, “sobe a rua Veridiana [e] só para no Jardim América” (Alcântara Machado, 1988, p.82; 85-87). Forçando a interpretação, pode-se dizer que o “namorado de máquina” vence a disputa com o entregador italiano valendo-se da jogada decisiva, viável por conta de sua condição econômica privilegiada, de atender ao desejo da costureirinha de transitar pela cidade. Em capricho igualmente plausível, Dona Bianca, vendo prosperarem os negócios do marido no “Armazém Progresso de São Paulo”, estabelecimento “célebre em todo o Bexiga”, se entrega à imaginação e “fech[a] os olhos para se ver no palacete mais caro da avenida Paulista” (Alcântara Machado, 1988, p.116; 120).

As ambições dos três personagens se assentam na fantasia de circular pela cidade, indo além das regiões em que se instalou a colônia italiana. Em termos de experiências em relação às transformações urbanas, aos três bairros que dão título ao livro de Alcântara Machado – que, ainda que guardem semelhanças, possuem características muito diversas em sua geografia e na origem dos imigrantes que eles preferencialmente abrigaram⁴⁵ – facilmente poderiam se somar outras regiões. Dentre elas, certamente figuram os demais “Bs” dos arredores do centro de São Paulo: o Bom Retiro e o Belenzinho, não por acaso também estendidos ao longo dos ramais das estradas de ferro Sorocabana e Santos-Jundiaí, com número crescente de fábricas e oficinas e cercados de vilas operárias abarrotadas de casinhas populares, assim como outras regiões de forte presença imigrante, como Mooca, Ipiranga e Pari. O que importa sublinhar, no entanto, é que os itinerários – reais e imaginados – trilhados pelos personagens de Alcântara Machado mostram que a São Paulo humilde, insalubre e desordenada dos novos bairros operários, quando contraposta às regiões arejadas da avenida Paulista ou a bairros aristocráticos como Higienópolis, Campos Elísios e Jardim América, sugerem uma segregação espacial acentuada, baseada na própria topografia de São Paulo, que, no entanto, é diluída pelos imigrantes – bem como por outros tipos da cidade – seja em nome da necessidade de trabalho para além das fronteiras dos bairros, seja pela promessa de mobilidade social que a incursão pelos trópicos coloca diante deles.

Antigo vendedor de “cebolas e batatas, Olio de Lucca e bacalhau português”, o agora *Cavaliere Ufficiale* Salvatore Melli, do conto “A sociedade” é arquétipo do italiano que, chegado a São Paulo na grande onda de imigração da virada do século, “adaptou-se, [...] trabalhou, [...] integrou-se [e] prosperou”, dando ensejo à homenagem de Alcântara Machado no prefácio a *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1988, p.78). Proprietário de uma fábrica com “1.200 teares [e] 36.000 fusos”

⁴⁵ Sobre a diversidade dos bairros italianos, ver Carelli (1985, p.34-38); Cenni (2003, p.288-293); Ricupero, (1993, p.151-155). Sobre a presença italiana no bairro do Bexiga, ver Lanna (2011).

na então distante São Caetano, Salvatore Melli apresenta uma proposta de sociedade para o Conselheiro José Bonifácio de Matos e Arruda, residente da rua da Liberdade e integrante, como fica sugerido, das velhas elites paulistanas (Alcântara Machado, 1988, p.98-100).⁴⁶ Vale acompanhar o momento da negociação entre os dois:

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

— O doutor...

— Eu não sou doutor, Senhor Melli.

— *Parlo* assim para facilitar. *Non* é para ofender. *Primo* o doutor pense bem. E *poi* me dê a sua resposta. *Domani, dopo domani*, na outra semana, quando quiser. *Io resto* à sua disposição. *Ma* pense bem! (Alcântara Machado, 1988, p.98).⁴⁷

A proposta é simples e o lucro para ambos é “certo, mais que certo, garantidíssimo”: “O conselheiro entrava com os terrenos. O Cav. Uff. entrava com o capital. Arruavam os trinta alqueires e vendiam logo grande parte para os operários da fábrica” (Alcântara Machado, 1988, p.98).⁴⁸ Além da famigerada estratégia de persuasão pela deferência contida no tratamento de “doutor”, que mencionei na seção sobre os bacharéis, a sociedade entre imigrante italiano em ascensão e aristocracia paulistana de estirpe fincada na terra, que encontra resolução no casamento do filho do Cav. Uff. com a filha do conselheiro,⁴⁹ deixa a sugestão do percurso de italianos notáveis, transformados quase em figuras mitológicas da história paulista por sua atividade principalmente na indústria, como Rodolfo Crespi e Francisco Matarazzo, então inspirações vivas para imigrantes recém-chegados e confiantes na possibilidade de ascensão social pelo trabalho.⁵⁰

⁴⁶ Assumo a correção de Alfredo a esse trecho, em nota pertinente, que reproduzo: “Provável troca de personagem [Salvatore por Adriano] no original: Teresa Rita será nora do ‘cav. uff. Salvatore Melli’. Nesta passagem, nos *Manuscritos* [do Arquivo IEB] o autor rasurou as palavras ‘futura sogra’ para substituí-las pelo trecho ‘mãe de sua futura nora’. O nome de Adriano [filho de Salvatore, noivo de Teresa Rita], porém, não foi alterado pelo de seu pai” (2012, p.109, n.149).

⁴⁷ “Amanhã, depois de amanhã [...] eu fico à sua disposição”, em tradução aproximada.

⁴⁸ Zeni observa que a cena descrita pressupõe um processo de espoliação que, “além de pressupor o lado que fatura, obviamente também comporta o lado que sai prejudicado. No caso, quem pagará o “lucro garantidíssimo dos dois acordantes serão os operários, que vão adquirir os lotes a preços altos, possivelmente pagando com o próprio trabalho”. E conclui: “não é improvável que a população operária seja composta [...] também de brasileiros de ascendência portuguesa e de italo-brasileiros (2008, p.65).

⁴⁹ A aliança entre as famílias do Cav. Uff. e do conselheiro é certamente inspirada na união matrimonial da família Prado, integrante da aristocracia cafeeira paulista, com a família Crespi, pioneiros na industrialização da cidade, ocorrida na década anterior com o casamento de Fábio Prado e Renata Crespi.

⁵⁰ Sobre os industriais italianos e especificamente sobre as famílias Crespi e Matarazzo, ver Ricupero (1993, p.140); Carelli (1985, p.41-48); e Cenni (2003, p.252-259).

Chama atenção ainda a mistura da língua portuguesa com a italiana na fala de Salvatore Melli, expressão bilingue utilizada frequentemente por Alcântara Machado, como afirma Rubens Ricupero, “não só como recurso estilístico, mas como elemento relevante da narrativa e da composição dos personagens” (1993, p.142). Ao estilizar a fala do imigrante, elaborando esteticamente a mistura dos dois idiomas no cotidiano de São Paulo, Alcântara Machado mostra como o italiano, na medida do possível, se adapta ao uso do português, à medida que contribui para modificar pelo menos algumas características do linguajar paulistano (Carelli, 1985, p.52). Por meio desse processo, argumenta Arnoni Prado, o escritor expressa a afirmação italo-paulista como voz ativa da cidade, “misturando-se ao caipira e ao doutor, ao negro e ao português, empurrado em cada esquina pela onda barulhenta dos dialetos que se fundiam na metrópole que nascia” (2004a, p.111).⁵¹

Por meio da língua, a propósito, Alcântara Machado aborda também os conflitos entre italianos emigrados e seus descendentes nascidos no Brasil. “O barbeiro Tranquillo Zampinetti da rua do Gasômetro nº 224-B”, protagonista do conto “Nacionalidade”, é o típico italiano chegado nas primeiras safras de imigração, estabelecido confortavelmente em São Paulo há algumas décadas (“punha duas cadeiras na calçada e chamava a mulher [...] ficavam gozando a fresca uma porção de tempo”), mas que não deixa de nutrir uma paixão fervorosa pelo país de origem, cujas notícias acompanha no *Fanfulla* – jornal da colônia italiana –, tanto quanto pela língua-materna, que preserva na convivência em sua casa como no bairro do Brás. O assunto com ele era sempre “Itália. Itália e mais Itália. Porque a Itália isto, porque a Itália aquilo. E a Itália quer, a Itália faz, a Itália é, a Itália manda” (Alcântara Machado, 1988, p.122). O pacato barbeiro tinha, porém, um “desgosto patriótico e doméstico” com seus filhos:

⁵¹ Gina Lombroso Ferrero diz por ocasião de uma visita a São Paulo: “Ouve-se falar o italiano mais em São Paulo do que em Turim, em Milão ou em Nápoles, porque entre nós se fala os dialetos, e em São Paulo todos os dialetos se fundem (M. Silveira, 1976, p.25). Emblemático da presença da língua italiana em São Paulo no início do século, o trecho é citado também por A. Prado (2004a, p.108, n.4). Alcântara Machado trata com ironia um projeto de lei apresentado pelo Coronel Francisco Rodrigues Seckler na Câmara Municipal de São Paulo contra o uso de línguas estrangeiras em restaurantes: “Diz assim o artigo primeiro: ‘Os cardápios’, ou ‘menus’ dos hotéis, casas de pasto, cafés, confeitarias, bares, sorveterias e estabelecimentos congêneres serão sempre escritos em língua portuguesa e conterão o preço correspondente a cada prato ou artigo neles oferecidos, só sendo admitido o emprego de línguas estrangeiras, como tradução, abaixo ou ao lado do original português. Mas nós, com toda a devida vênia, propomos que ao projeto se acrescente mais um artigo. Ei-lo: ‘Fica intimado o Coronel Francisco Rodrigues Seckler a mandar, no prazo máximo de 24 horas, um tradutor juramentado, de absoluta confiança da Câmara, verter para o vernáculo o seu nome, Seckler, e os seus projetos, a bem da lógica e da gramática’” (1983b, p.135-136). A respeito da forte presença da língua italiana em São Paulo, ver também Carelli, (1985, p.30-31; p.52) e Toledo Machado (1970, p.115-121).

Tanto o Lorenzo como o Bruno (Russinho para a saparia do Brás) não queriam saber de falar italiano. Nem brincando. O Lorenzo era até irritante.

— Lorenzo! Tua *madre ti chiama!*

Nada.

— Tua *madre ti chiama, ti dico!*

Inútil.

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

Que o quê.

— *Stai attento que ti rompo la faccia, figlio d'un cane sozzaglione, che non sei altro!*⁵²

— Pode ofender que eu não entendo! Mamãe! MAMÃE! MAMÃE!

Cada surra que só vendo (Alcântara Machado, 1988, p.121-122).⁵³

A atitude do filho Lorenzo é a que Alcântara Machado entende como típica postura do ítalo-brasileiro diante de uma situação em que o tempo da grande imigração começa a dar lugar ao tempo dos primeiros descendentes, menos ligados às raízes italianas, falantes do português e plenamente integrados à cidade de São Paulo. “Como todo ítalo-paulista”, dirá Alcântara Machado em outro texto, “era um brasileiro jacobino” (Alcântara Machado, 1983b, p.158).⁵⁴ Síntese desses “dois tempos que se harmonizam” (A. Prado, 2004a, p.102), a caricatura de Voltolino inspirada nas comemorações do vinte de setembro italiano,⁵⁵ “dia em que a colônia enche-se de macarrão, Chianti e patriotismo”, apresenta “o italiano clássico (bigodeira agressiva, pança vasta, Toscano fumegante) puxando pela mão o filho vestido de *bersagliere*”. A análise que Alcântara Machado empreende da obra do caricaturista aponta para a situação da colônia italiana em São Paulo naquele momento, mas é ainda mais eloquente em relação ao procedimento criativo do artista plástico que inspira o escritor:

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 massada, 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

⁵² “Olha lá que te arrebento a cara, seu filho de um cachorro porcalhão” (tradução de Alfredo, 2012, p.157, n.257).

⁵³ As variações nos estilos das fontes são recursos gráficos mobilizados pelo autor.

⁵⁴ Os trechos a seguir estão em “Voltolino”. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 04 de setembro de 1926.

⁵⁵ 20 de setembro de 1870, data em que se comemora a Tomada de Roma, marco da unificação italiana.

preconceitos ancestrais, crescendo e se afirmando brasileiros em absoluta identidade com o solo e com o meio (Alcântara Machado, 1983b, p.159).

Figura 9 - Voltolino. Il XX Settembre

Fonte: Revista do Brasil, São Paulo, ano I, abril de 1916, nº4, p.449.

A despeito da centralidade do italiano na obra de Voltolino,⁵⁶ como na de Alcântara Machado, o escritor chama atenção para sua empatia em relação aos flagrantemente urbanos e ao drama dos pobres. O caricaturista, diz Alcântara Machado, “resumia a multidão em meia dúzia de tipos representativos. [...] O povilêu paulista ele figurava com uma preta cozinheira, um mulato cafajeste, um vendedor de jornais, uma costureirinha e um portuga de bigodes” (1983b, p.160). Não se trataria do mesmo procedimento eleito por Alcântara Machado para se aproximar dos pobres – e, assim, de uma certa dimensão da cidade – por via da literatura? No que diz respeito à

⁵⁶ Sobre o caricaturista Voltolino, ver Belluzzo (1992); Carelli (1985, p.84-102); e A. Prado (2004a).

vida do imigrante italiano e de seus descendentes nos bairros operários, tal como apresentada pelo escritor, é via de regra a melancolia, o trabalho árduo e por vezes a tragédia que são mobilizados como elemento decisivo das narrativas. Em comentário sobre um parque de diversões que extorque o dinheiro dos moradores do Brás, por exemplo, o escritor defende os frequentadores dizendo que o público privilegiado do parque é composto por “pobres jornaleiros, pelo pessoal humilde das oficinas, por gente que moureja de sol a sol para poder passar lá de vez em quando, algumas horas menos aborrecidas” (1983b, p.109).⁵⁷

Com efeito, o exemplo do *Cav. Uff.* Salvatore Melli apresentado acima constitui exceção que pouco condiz com o perfil do imigrante italiano esboçado na obra de Alcântara Machado. Se em *Brás, Bexiga e Barra Funda* tende a ser complacente, em face das violências recorrentes da moderna cidade de São Paulo, a imagem que o autor elabora do drama cotidiano de costureirinhas, barbeiros, tripeiros, entregadores, cobradores de ônibus, crianças, donas de casa etc., que, contribuindo para a construção da cidade, parecem compor sua paisagem através a luta diária pela sobrevivência – ainda que nem sempre pelo trabalho regrado, mas às vezes pelo recurso a meios escusos, como o conluio com um funcionário público que alavanca o armazém de Natale Pienotto, que mostrei na seção sobre os bacharéis –, em *Laranja da China* e em outros textos do escritor, o personagem, retratado do ponto de vista hostil de certa fração média paulistana, adquire conotações mais nuançadas, por vezes declaradamente negativas.

Índice valioso da tristeza e da atrocidade dessa vida dos italianos e dos pobres nas margens da cidade, a “Lira Paulistana” é, para o escritor, a “revelação da poesia popular de [sua] terra” (Alcântara Machado, 1983b, p.213). Trata-se de uma coleção de modas populares que “assinada[s] e impressa[s] corre[m] as ruas da cidade”, contando os acontecimentos de crônica policial, os gestos heroicos e as proezas esportivas, embaladas pelas canções do momento e com letras criadas pela “imaginação do italianinho do Bexiga ou do mulato da Barra Funda [que] só se deixa impressionar, em regra, pelos crimes e desastres sensacionais”. É ela, segundo Alcântara Machado, a canção do paulistano, que circula e fala aos trabalhadores analfabetos, sendo “capaz de comover o mestiço já radicado, como o estrangeiro em vias de radicação”, traço popular de penetração integradora e de poética cosmopolita, “som ao alcance de todas as gargantas e servindo a todos os gostos. Bem da cidade e do momento [...], essencialmente urbana, atualista e noticiosa” (Alcântara Machado, 1983b, p.213; 295-6). Inspiração para a forma da ficção do escritor, o jornal é o princípio também desta poesia urbana: “a fonte é o jornal e notadamente a crônica de polícia.

⁵⁷ Suelto publicado no *Jornal do Comércio* a 26 de setembro de 1924.

O trovador faz o papel de repórter. E como esse repórter é povo e se dirige unicamente ao povo e escolhe naturalmente a modinha” (Alcântara Machado, 1983b, p.293).⁵⁸

“Povo” que é majoritariamente analfabeto – quando não com domínio precário da língua portuguesa – para o qual as quadras ritmadas das modinhas não só contribuíam para a adequação dos versos à língua estrangeira, mas serviam também ao propósito de circulação de informação e memorização dos versos. Atropelamentos, homicídios, desaparecimentos, tragédias de toda ordem têm lugar nas notícias que circulam pelas ruas da cidade em papel ordinário e a preços populares, violência que atinge os arredores do Triângulo Central e comove os moradores dos bairros pobres. A trova “horrível assassinato”, por exemplo, assinada por José Colaiacolo, relata um homicídio, do encontro do cadáver ao enterro, concluindo com os versos

Às cinco horas a tarde
Ao ver passar o caixão
O povo todo chorava
Com luto no coração.

No grande acompanhamento
Enorme povo se via
Pois eram os seus amigos
E o pessoal da vidraria
(Alcântara Machado, 1983b, p.214).

Embora Alcântara Machado afirme que em matéria de poesia compôs apenas – e aos dezesseis anos – “um hino de futebol para ser cantado com a música da ‘Rolinha do sertão’, ele sinaliza também a sua própria “vocação para poeta do Brás, da Mooca e do Belenzinho” (Alcântara Machado, 1983b, p.292). Sem propensão para o verso, ele mobiliza, como vimos, o elemento trágico da cidade para sua prosa de ficção. O barbeiro Nicolino, do conto “Amor e Sangue”, por exemplo, assassina brutalmente a jovem Grazia, tornando-se objeto dos jornais que recuperaram sua cínica justificativa. A manchete virou estribilho à moda paulistana:

– Eu matei porque estava louco, seu delegado!
Todos os jornais registraram essa frase que foi dita chorando.

⁵⁸ Os trechos indicados estão nos dois textos em que Alcântara Machado trata dessa forma de poesia popular: “Rapsodos do Tietê”, publicado originalmente no *Jornal do Comércio* a 11 de dezembro de 1926, e a apresentação de “Lira Paulistana”, publicada na *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, v.XVIII, 1935.

Eu estava louco,
Seu delegado!
Matei por isso,
Sou um desgraçado!
(Alcântara Machado, 1988, p.95).

Tipo de caso aterrador, assustadoramente comum, que aparece em outra trova coletada em “Lira Paulistana”:

[...]

Lá na rua da Mooca
Morava a pobre menina
Tão cedo roubada ao mundo
Por uma faca assassina

Aconteceu que seu noivo
Corredor do clube Espéria
Jurou terrível vingança
Porque ela era moça séria

[...]

Saindo de seu trabalho
Viu o bandido na frente
Mas não pode fazer nada
Morreu imediatamente

Vejam só que crueldade
A moça morta no chão
E o assassino muito fresco
Caminhando pra prisão

Mas Deus que sabe tudo
Há de um dia castigar
Tão nojenta fera humana
Que nasceu só pra matar

O enterro de Josefina

Teve grande concorrência
O pessoal todo chorava
Com dó daquela inocência.
(Alcântara Machado, 1983b, p.312-313).

O cortejo fúnebre, imagem forte das duas trovas acima, é um tema recorrente nos contos de Alcântara Machado. O já mencionado “Gaetaninho” narra de maneira dramática a destruição do sonho do descendente de imigrante que jogava futebol à beira da via férrea e foi atropelado pelo bonde que trazia seu pai de um dia de trabalho, sensibilizando os ítalo-brasileiros no bairro do Brás. Em outro exemplo marcante, não foi melhor a sorte da criança também filha de imigrantes em “Monstro de Rodas”. Neste conto, o autor relata como o atropelamento de uma garotinha mobilizou e revoltou os ítalo-brasileiros. No séquito que seguia da Avenida Angélica até o cemitério do Araçá, Pepino comentava

— Quero só ver daqui a pouco a notícia do Fanfulla. Deve cascar o almofadinha.
— Xi, Pepino! Você é ainda muito criança. Tu é ingênuo, rapaz. Não conhece a podridão da nossa imprensa. Que o quê, meu nego. Filho de rico manda nesta terra que nem a Light. Pode matar sem medo. É ou não é, Seu Zamponi?
Seu Américo Zamponi soltou um palavrão, cuspiu, soltou outro palavrão, bebeu, soltou mais outro palavrão, cuspiu.
— É isso mesmo, Seu Zamponi, é isso mesmo!
(Alcântara Machado, 1988, p.114).

Alcântara Machado nota como esta marcação da diferença entre grupos mais abastados e os pobres nas ruas do centro da cidade traz consigo consequências hediondas para estes últimos e a certeza da impunidade para os agressores. Sevcenko (1992) já mostrou como os automóveis constituam menos um objeto utilitário do que um símbolo de poder e ostentação. Não eram raros os debates acerca de sua circulação no centro da cidade. Como o autor afirma, o automóvel “herdou [...] o estigma do recente passado escravista que associava necessariamente as posições de poder com o exercício da brutalidade” (Sevcenko, 1992, p.74). Não parece ser gratuito, nesse sentido, o uso do vocativo *meu nego* para caracterizar Pepino, ítalo-brasileiro ou “novo mameluco” que ocupa na cidade uma posição próxima ou igual à dos negros recém-saídos da escravidão. Contudo, ao contrário destes, abandonados à própria sorte e cumprindo funções subalternas na cidade, retratadas em diversos outros contos, como mostro adiante, o imigrante italiano tinha a incumbência, em certa imaginação brasileira, de nobilitar e construir a nação e de triunfar na América (é sutil e sintomático o nome do segundo personagem, Américo Zamponi), de modo

que, se a pobreza era uma realidade com a qual lidar, o trabalho e a integridade eram valores a serem cultivados, e a prosperidade seria uma consequência quase incontornável.

Note-se, por outro lado, como a violência física que se mostra nesse tipo de tragédia dá lugar, em momentos bastante específicos, a uma hostilidade mais sutil, mas também atroz, contra o imigrante italiano. É o que mostra, por exemplo, “O patriota Washington”. De passagem pelo Brás em viagem de automóvel rumo a Mogi das Cruzes por ocasião das comemorações pelo aniversário da proclamação da República, o funcionário público nacionalista apenas insinua: “– Este Brás! Este Brás! Não lhe digo nada” (Alcântara Machado, 1988, p.134). Lugar de solidariedade e acolhimento para a colônia italiana, o bairro é visto como região de promiscuidade e devassidão pelas distintas famílias de São Paulo.⁵⁹ A mesma postura negativa se entrevê no diálogo da família de “O mártir Jesus” diante do pedido de uma de Fifi, uma das filhas do protagonista, para ir brincar o carnaval paulistano a convite de um ítalo-brasileiro, se não enriquecido, pelo menos em condições financeiras melhores do que aquelas pelas quais passa a família:

As meninas iam fazer o curso no automóvel das odaliscas. Ideia do Mário Zanetti pequeno da Fifi e primogênito louro do Seu Nicola da farmácia onde Crispiniano já tinha duas contas atrasadas (varizes da Sinhara e estômago do Aristides).

Dona Sinhara veio logo com uma das suas:

– No Brás eu não admito que vocês vão.

– Que é que tem de mais? No carnaval tudo é permitido...

– Ah! É? Éta falta de vergonha, minha Nossa Senhora!

(Alcântara Machado, 1988, p.161, eu sublinho).

Ora, trata-se de uma reaparição, em outra instância, da mesma rejeição expressa pela mãe de Teresa Rita contra a família Melli, na primeira linha do já mencionado “A Sociedade”, de *Brás, Bexiga e Barra Funda*: “– Filha minha não casa com filho de carcamano!” (Alcântara Machado, 1988, p.96), que, no entanto, como vimos, foi superada pela família tradicional paulistana em benefício da aliança econômico-matrimonial. Ainda que possam constituir um acesso para a alta sociedade, caso tanto de Mario Zanetti quanto de Adriano Melli, mostra Alcântara Machado, o italiano é, de início, rechaçado pelas elites paulistas, que a custo cedem à aproximação entre suas filhas e os ítalo-brasileiros, provavelmente fundamentadas em histórias

⁵⁹ A esse respeito, Mario Carelli pontua: “Nos anos vinte, os paulistas tradicionais falam com desdém do ‘pessoal do Brás’, expressão quase sinônima de ralé” (1985, p.36).

como a da jovem Rosa, contada em “A piedosa Teresa”, que, apaixonada por um italiano, “não quis casar com o sobrinho do poceiro. Não ouv[iu] conselho de mãe, não ouv[iu] ameaça de pai nem nada. Fincou o pé. E fugiu com o italiano casado carregado de filhos. Um até de mama. Não tinham parada. Agora, agora está aí judiada com o ventre redondo” (Alcântara Machado, 1988, p.181).

Recusa de fundo étnico-racial, certamente, mas também orgulho de quem insiste em escavar raízes bandeirantes e se fia em um pretenso passado grandioso enquanto é devorado pelo ritmo de uma cidade em plena transformação. É curioso, nesse sentido, notar como a aversão ao italiano se manifesta também em camadas menos abastadas, se disseminando na forma de jargões e estereótipos. “O revoltado Robespierre”, funcionário público médio que reclama atenção em um percurso de bonde, maldiz o passageiro que viaja ao seu lado: “raio de italiano para falar alto. Falta de educação é coisa que a gente percebe logo” (Alcântara Machado, 1988, p.130). “O filósofo Platão”, igualmente, pragueja contra o imigrante que o observa com o mesmo ímpeto com que vocifera contra seu guarda-sol que custa em abrir: “Você não quer abrir, desgraçado? Você abre, desgraçado, amaldiçoado, excomungado. Abre nada. Nunca viu, seu italianinho de borra? Guarda-sol, guarda-sol, não me provoque que é pior. Desgraçado, amaldiçoado, excomungado” (Alcântara Machado, 1988, p.140). Do mesmo modo, a saúde debilitada de Finoca, segundo “A insigne Cornélia”, deve ser culpa das injeções baratas compradas em uma farmácia de procedência duvidosa. Pudera. Segundo ela, “farmácia de italiano não merece confiança” (Alcântara Machado, 1988, p.153).

Além de contradizer o diagnóstico de Rubens Ricupero, em argumento lateral de seu ensaio, de que “o estereótipo popular contra o estrangeiro raramente aparece [em São Paulo] e, quando o faz, não se dirige significativamente contra o italiano, mas sim contra o alemão” (1993, p.144),⁶⁰ a observação de Alcântara Machado a respeito da postura do paulistano esboçada em

⁶⁰ A posição de Ricupero se baseia em um estereótipo corrente à época de que os colonos alemães seriam mais refratários à “assimilação”, motivo que, nas décadas seguintes, levou à realização das chamadas “campanhas de nacionalização” contra elementos tidos como incompatíveis com uma certa ideia de brasilidade. A esse respeito, ver Seyferth (1997). O próprio Alcântara Machado mostra em pelo menos duas ocasiões o preconceito contra o imigrante alemão. Em comentário no *Jornal do Comércio* a 06 de novembro de 1926, ele diz: “Eu já vi alemão apanhar de pagode aí por esses bares e restaurantes que cheguei a tomar até um fartão. Não sei porque mas não escapa um. Pensando bem talvez seja por fatalidade de raça. Depois de 1914, toda a gente se julga na obrigação de surrar um cidadão teutônico ao menos uma vez por ano. É esse um dos mandamentos da santa lei da valentia nacional. O fato é que alemão isolado ou em pequenos grupos é bicho passivo. E isso irrita o brasileiro. Este não pode ver os homenzarrões de carão vermelho reunidos solenemente em torno de uma mesa para engolir cerveja ou cantar em coro umas cousas muito ingênuas, muito bobas e muito germânicas sem sentir uma vontade louca de rachar o coco dos coitados. Não há o que contenha. Mais tarde ou mais cedo acaba arrasando mesmo aquela roda de gordos. Para

Laranja da China, manifesta aqui e ali nos detalhes dos contos, juntamente com as coleção de tragédias reunidas em “Líra Paulistana”, parecem adicionar informações aos retratos do imigrante esboçados em *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Se a imagem simpática de integração, trabalho e cultivo de valores respeitáveis – ainda que vez ou outra contaminados por farpas de desvio, mando e de favores duvidosos – parece ser a tônica de uma certa imaginação acerca da presença da colônia italiana, não é assim que, na visão do autor, o imigrante aparece para os extratos médios e abastados da população de São Paulo, ligados ou não às cepas tradicionais, avaliação que parece se difundir entre o grosso da população.

Ao tornar complexa a presença italiana e ítalo-brasileira em São Paulo, a aparição do personagem em outros momentos da obra de Alcântara Machado – quase sempre fora do assunto principal, aparecendo ao fundo como elemento que compõe ao mesmo tempo em que perturba a paisagem, a exemplo das aparições dos negros em toda a obra, como mostro adiante – nos ajuda a ler de outro ângulo o “Artigo de fundo”, prefácio laudatório à presença italiana com que o autor abre *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Evidentemente, em sua obra clássica sobre os italianos e ítalo-paulistas em São Paulo há uma predileção por uma imagem positiva do imigrante, esforço declarado do prefácio quando Alcântara Machado dedica o livro ao “triunfo dos novos mamalucos” em sua aventura na América. Sabe-se, igualmente, que Alcântara Machado fala de um lugar específico, no interior de uma elite tradicional e com uma posição estável na sociedade paulistana, ponto de vista a partir do qual a complacência com a vida do imigrante expressa em *Brás, Bexiga e Barra Funda* ganha ares algo cínicos.⁶¹

Analisando *Brás, Bexiga e Barra Funda* à luz do conjunto da obra do escritor, é possível trazer novos elementos para esse debate, de modo a torná-lo mais produtivo e mesmo mais justo com o autor. Em primeiro lugar, há que se ler o livro e a sua obra não isoladamente, mas em função do debate em torno das questões de raça e do nacionalismo que estão fervilhando nesse

a estrangeirada ficar conhecendo o peso do braço nacional” (Alcântara Machado, 1983b, p.193). A violência contra o alemão por parte dos brasileiros nacionalistas é também o tema do conto “Tiro de Guerra nº 35”, no qual Alcântara Machado conta a história de um ítalo-brasileiro nacionalista ferrenho que “estrag[ou] com a cara” do “alemãozinho” que “estava escachando com o hino do Brasil” (1988, p.91).

⁶¹ Em defesa da posição de Alcântara Machado, Rubens Ricupero argumenta: “O contraste entre a aristocracia do autor e a vitalidade plebéia do tema funciona, no entanto, mais como estímulo do que como estorvo. Além da atração dos opostos, raiz provável do impulso inicial do livro, outra razão explica o aparente paradoxo: era preciso estar situado longe, o mais longe possível daquele mundo de imigrantes para captar-lhe a originalidade e o sabor, imperceptíveis para os participantes, que não dispunham de perspectiva, nem de distância emocional. E se realmente as tivessem, é mais provável que percebessem como defeitos e não como qualidades tudo o que os tornava diferentes, a começar pelos nomes, empenhados como estavam os filhos de imigrantes em se fazerem aceitos, em serem iguais” (Ricupero, 146-147).

momento. Parte da inteligência brasileira propunha o estímulo à imigração europeia como forma de impulsionar o desenvolvimento pelo meio do branqueamento da população, num diagnóstico claro de que os negros e mestiços que ocupavam as cidades haveriam de ser paulatinamente substituídos em benefício do futuro da nação.⁶² Ainda que não declaradamente, o texto de Alcântara Machado parece fazer coro a esse diagnóstico, argumento endossado por dois aspectos: em primeiro lugar, as leituras do escritor, como de muitos em sua geração,⁶³ incluem figuras como Silvio Romero, entusiasta das ideias de branqueamento da nação e da eugenia como saídas para o futuro do país, de que encontramos referências sutis aqui e ali ao longo da obra; em segundo lugar, há um evidente mal-estar em relação à população negra, como veremos, fato novamente corroborado pelos ecos do mito das “raças tristes”, de que fala Paulo Prado em seu *Retrato do Brasil* (1928), que ouvimos também no “Artigo de fundo”, que nos leva a ver novos sentidos na representação do imigrante quando tomado à luz dos demais personagens da cidade.⁶⁴

Os “novos mamalucos”, assim, acrescentariam um novo elemento à miscelânea das raças formadoras do Brasil e, particularmente em São Paulo, a emergência do novo teria no imigrante um personagem fundamental pela sua personalidade, pelos valores positivos que ele acrescentaria à cena paulistana e principalmente pelo trabalho a que ele iria se dedicar. Alcântara Machado investiga o significado social dessa participação de maneira complexa, não só reconstruindo o que entende como traços da personalidade italiana, mas também traçando os percursos e trajetos do

⁶² Sobre o branqueamento da população como saída para o país no pensamento social brasileiro, ver Skidmore (1989); Carelli também faz menção ao debate (1985, p.27-28).

⁶³ Ver, por exemplo, a análise de Alberto Luiz Schneider (2014) sobre a leitura da obra de Silvio Romero no trabalho de Mário de Andrade.

⁶⁴ A análise de Zeni (2008), ainda que percorrendo outras trilhas interpretativas, propõe justamente que se coloque em dúvida o prefácio de *Brás, Bexiga e Barra Funda* em nome de uma apreciação não redutora da obra. Diz o autor: “[As narrativas de Brás, Bexiga e Barra Funda] confirmam e contradizem o prefácio ao livro. São ‘acontecimentos de crônica urbana’, ‘episódios de rua’, como antecipa o ‘Artigo de Fundo’, mas também narrativas que não parecem afinadas ao elogio do ítalo-paulista segundo a ênfase economicista e de aposta num progresso linear e emancipador. [...] São exemplos de ítalo-paulistas que ainda não se estabeleceram nem prosperaram por meio do próprio trabalho, como sustenta o elogio do prefácio – vivem numa sociedade em transformação acelerada e cujas promessas de enriquecimento e ascensão social são incertas e não dependem apenas do esforço laborioso. [...] Ficamos então com as duas interpretações conjugadas, tanto aquela que entende o livro como expressão de uma prosa inovadora – acelerada, instável e cortante –, em consonância com as experimentações modernistas e com as transformações pelas quais passava então a cidade, mas ficamos também com a leitura que entende o retrato caricatural empreendido por essa mesma ficção como expressão da dissonância entre, de um lado, valores burgueses modernos como igualdade, razão, mérito e ética do trabalho e, de outro, a persistência de mecanismos tradicionais brasileiros como o mando, o arbítrio, o favor, a desigualdade e a contaminação entre interesses públicos e privados. Sem optar exclusivamente por nenhuma das leituras, conjugando ambas num quadro de tensão entre ficção e prefácio, a operação nos leva a concluir por uma leitura mais complexa da obra do autor” (2008, p.60; 70-71).

imigrante, os lugares que frequentavam e as relações nem sempre harmônicas que estabeleciam com os demais personagens da cidade.

É curioso notar como aquelas que parecem ser as duas principais matrizes formadoras do pensamento de Alcântara Machado apareçam nesse tema em particular de maneira tão desequilibrada. Se o modernismo dos grupos Pau-Brasil e Antropófago enxergam a miscigenação como o traço distintivo da sociedade brasileira, a ser elevado à condição de marca privilegiada da nacionalidade, e se, ao mesmo tempo, Alcântara Machado se diz adepto desses princípios e chegue mesmo a exaltar a miscigenação em alguns momentos,⁶⁵ as ideias de branqueamento da população como saída para o Brasil se insinuam nas entrelinhas de sua obra. A miscigenação, se é benéfica na visão de Alcântara Machado, parece dar proeminência evidente para o elemento europeu e branco em prejuízo seja do negro seja do índio nativo da terra e mesmo do português mestiço, as três “raças tristes” que primeiro concorreram para a formação do Brasil.

“A terceira raça triste”: estereótipos e marginalização

*Irena preta
Irene boa
Irene sempre de bom humor.*

*Imagino Irene entrando no céu:
– Licença, meu branco!
E São Pedro bonachão:
– Entra, Irene. Você não precisa pedir licença.*

“Irene no céu”, Manuel Bandeira.

No dia 13 do corrente desapareceu do Sítio Capivara, município de Sorocaba, um rapaz de nome Ulisses Serapião Rodrigues tomando rumo ignorado. Tem 22 anos, é baixo, moreno carregado e magro. Pode ser reconhecido facilmente por uma cicatriz que tem no queixo em forma de estrela. Na ocasião de seu desaparecimento estava descalço, sem colarinho e vestia um terno de brim azul-pavão. Quem souber do seu paradeiro tenha a bondade de escrever para a Caixa Postal 00 naquela cidade que será bem gratificado (Alcântara Machado, 1988, p.176-177, grifado no original).

A exemplo do fragmento acima, os “infindáveis relatos de fuga de escravos” que ocupavam as páginas dos jornais paulistas do final do século XIX faziam menção majoritariamente a indivíduos que “pertencia[m] ao sexo masculino, estava[m] localizad[os] na faixa etária adulta (15 a 40 anos) e em geral trabalhava[m] na lavoura”. Entre outras características marcantes, esses

⁶⁵ Além do “Artigo de fundo”, ver por exemplo “Sobre a realidade brasileira” (1940, p.62-68) e “Geração Revoltada” (1940, p.332-335).

anúncios arrolavam, em suas poucas linhas, “desde o nome do cativo às características ‘físicas e morais’”, e eram provenientes, na maioria das vezes, “de outras cidades e mesmo províncias, sendo que os proprietários pareciam acreditar que São Paulo [...] e mesmo Santos constituíam bons refúgios para escravos fugidos” (Schwarcz, 2008, p.12; 137 e 146-147). Como mostra o estudo de Lilia Schwarcz (2008, p.133-150), para além de sua finalidade pragmática – a recuperação de sua propriedade pelos donos de escravos – esses anúncios, como outras seções dos jornais, evidenciam a forma como os senhores do final do século XIX, amparados pela importância crescente da imprensa paulista, colaboravam para a construção e manipulação das representações sobre o negro cativo ou liberto. Carregando nas tintas quando se referiam a estigmas raciais e sociais – inclinação à violência, degeneração, vício etc. – em um momento de intensa agitação em torno da campanha abolicionista, buscava-se, antes de tudo, justificar o abismo que os separava dos brancos e, portanto, a supremacia deste em relação ao negro.

O fim oficial da escravidão em 1888 e a mudança de regime político no ano seguinte, como se sabe, não coincidiram com uma reorientação significativa no que a autora chama de “representações e sensibilidades sociais” (2008, p.148) das elites econômicas e culturais em relação ao negro. É a eficácia desses estereótipos para justificar a permanência dos egressos da escravidão e de seus descendentes em posições socialmente segregadas e economicamente subalternas que se infere quando, em 1927, em pleno Brasil republicano e quase quarenta anos após a abolição, Alcântara Machado mostra a veiculação do mesmo tipo de relato de fuga de negros do trabalho nas fazendas do interior. Trata-se de uma página do jornal *O Estado de S. Paulo* recriada no conto “O aventureiro Ulisses”, que traz uma única diferença no que diz respeito à estrutura geral desses anúncios: a substituição da designação “escravo” pelo nome completo do “rapaz” Ulisses Serapião Rodrigues. “Moreno carregado e magro”, “descalço” e “reconhecido facilmente por uma cicatriz que tem no queixo em forma de estrela”, é o próprio Ulisses que, sabendo ler e escrever, encontra o anúncio de sua procura divulgado na imprensa por seu antigo senhor, após ter gasto a contragosto seus últimos duzentos réis com a compra de um exemplar do jornal junto a um vendedor italiano. Quando recebeu as folhas, Ulisses

quase chorou. O homem arrancou-lhe a moeda dos dedos que tremiam. E ele continuou a andar. Com o jornal debaixo do braço. Mas sua vontade era voltar, chamar o homem, devolver o jornal, readquirir o duzentão. Mas não podia. Por que não podia? Não sabia. Continuou andando. Mas sua vontade era voltar.

Mas não podia. Não podia. Não podia. Continuou andando (Alcântara Machado, 1988, p.175).

“Não podia”, presume-se, porque não seria adequado começar a vida na cidade reconhecendo que foi ludibriado. “Toda a gente estranha”, ele pensa, assim como estranha seus pés descalços e “calças acima dos tornozelos”. Evadido da roça para se aventurar na crescente São Paulo, Ulisses sente de saída “um mal-estar horrível” não só em relação aos olhares curiosos das pessoas e ao apressado italiano que praticamente lhe impõe a compra do jornal, mas também em relação ao “automóvel que pass[a] com poeira atrás”, aos “olhos da [atriz polonesa] Pola Negri nos anúncios de cinema” e aos “operários da Light” que sequer levantam os olhos quando notam sua chegada, marcas da cidade moderna que vão aparecendo aqui e ali durante sua longa caminhada pela avenida Celso Garcia. Enquanto toma coragem para interagir, Ulisses observa os dois operários, um “mulato” e um “estoniano”, que trabalham e cantam uma marcha de carnaval carioca (“mulher, a Penha está aí/eu lá não posso...”):⁶⁶

– Seu moço! Seu moço!

A canção parou.

– Faz favor de dizer onde é que fica a Penha?

O mulato levantou a mão:

– Siga os trilhos do bonde (Alcântara Machado, 1988, p.177).

A orientação do operário classificado como mulato é sugestiva. Assim como seu célebre homônimo, o Ulisses de Homero, o “aventureiro Ulisses” de Alcântara Machado enfrenta uma série de peripécias e percorre longo caminho, entre o início da avenida Celso Garcia, na região do Brás, e a “frente do Instituto Disciplinar” já na região do Belém.⁶⁷ A confusão com o bairro do Rio de Janeiro (cujo nome é cantado pelo operário na letra da música) o afastará ainda mais do centro da cidade, levando-o à então distante região da Penha. Se o Ulisses grego logra retornar ao seu reinado e à sua esposa Penélope, o Ulisses negro, abdicando do trabalho na lavoura e seguindo “os trilhos do bonde” – metáfora possível da cidade moderna – encontrará em sua “epopeia” por São Paulo um ambiente completamente hostil a sua presença, resultado de um

⁶⁶ Versos da canção “Um braço de cera”, composta por Nestor Brandão e gravada por Frederico Rocha em 1926.

⁶⁷ Sobre este trecho, comenta Marcos Antonio de Moraes: “Ulisses, captado em sua deriva mental, sem porto seguro no horizonte. Caminha descalço pela urbe operosa e indiferente, iludido da liberdade recém-conquistada, levando consigo apenas os “bentinhos” no peito e a cicatriz em forma de estrela, no queixo. Em seu norte, entretanto, vislumbra-se a dissociação psíquica, a marginalidade ou o “instituto disciplinar” (2017, p.19).

longo e cuidadoso processo de segregação espacial e simbólica que o levará já naquelas décadas para as margens geográficas da cidade.⁶⁸

Tal efeito de segregação é reforçado em outro conto de *Laranja da China*, “A piedosa Teresa”, no qual a celebração da festa de São Gonçalo oferecida pela “pagodeira” e “desdentada” anfitriã, composta principalmente de “cabeças mulatas que espiam das janelas”, “negros de pés no chão” e ainda de um “negro de pala [que] é o melhor dançarino da quadrilha religiosa”, ainda que repleta de convidados de todas as nacionalidades, ocorre justamente nas regiões limite da cidade, “em uma casinha de barro”, na distante Estrada da Cachoeira, de onde se “vê São Paulo deitada lá embaixo com os olhos de gato espionando a Serra da Cantareira ” (Alcântara Machado, 1988, p.179-182).⁶⁹

Com efeito, a saga do negro em “O aventureiro Ulisses”, o único conto de Alcântara Machado em que esse tipo social aparece como assunto principal, assim como a festa de dona Teresa, nos remete diretamente ao afastamento da população negra e pobre das regiões centrais da cidade, uma das consequências da remodelação de determinados espaços de São Paulo levadas a cabo desde pelo menos a gestão de Antonio Prado na prefeitura (1899-1911). Como explica Candido Malta Campos, na entrada do século XX as elites políticas e econômicas buscavam “regularizar os espaços do centro da cidade sob novos critérios de qualidade estética” (2002, p.83), investindo arduamente no embelezamento das regiões mais nobres à moda europeia, processo ao qual fez menção na primeira parte do trabalho.

Uma dessas intervenções, a ampliação do largo do Rosário entre 1903 e 1906 (rebatizado posteriormente com o nome do prefeito Antonio Prado), é exemplar no que diz respeito ao processo de afastamento dos negros e pobres das regiões centrais. Destinada a ser dali em diante um dos símbolos da modernidade de São Paulo e o centro da vida social e empresarial da cidade, a região do Triângulo não admitiria mais a presença de “ambulantes” e as “manifestações culturais populares de origem afro e indígena” que, ocorrendo ali com grande frequência, como afirma Carlos José Ferreira dos Santos, “não deveriam ser bem vistas pelos grupos da população

⁶⁸ Em sua dissertação de mestrado, em elaboração, Bruno Ribeiro (2017) vem chamando atenção para os desdobramentos do processo de marginalização do negro – analisado junto às práticas de sambistas – com o plano de avenidas de Prestes Maia nos anos 1940.

⁶⁹ Em 23 janeiro de 1924, Alcântara Machado propõe a eletrificação da Estrada da Cantareira em sua coluna cotidiana no *Jornal do Comércio*, ocasião na qual descreve a população da região como “um número extraordinário de operários, pequenos funcionários e jornaleiros, cuja atividade se exerce dentro da cidade”, argumentando que, resolvido esse problema, “a linha da Cantareira, de fonte de despesas se transformará logo em magnífica fonte de rendas para os cofres públicos (Alcântara Machado, 1983b, p.130).

vinculados aos escalões mais altos da sociedade paulistana, ainda mais em se tratando de área tão central” (2008, p.123).⁷⁰ Foi operada, assim, a remoção da antiga Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, grande polo de atração para as manifestações populares e para a concentração da comunidade negra da cidade, reconstruída posteriormente na região do largo do Paissandu. Quase duas décadas depois, em 1924, Alcântara Machado intercederia no mesmo tom das elites da cidade, ao reclamar às autoridades públicas para que tomassem providências em relação ao “espetáculo de miséria e malandrice” que, em sua observação, tinha lugar diariamente na região central:

O centro da cidade acha-se transformado em verdadeiro asilo de pobres. Há-os por todos os cantos. Há-os de todos os feitios. Uns preferem as portas e as esquinas para sede de seu comércio mendicante. Outros andam desembaraçadamente pelo Triângulo, abordando os que passam. O transeunte, de dez em dez metros, 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. 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. E, entre eles, os falsos pobres, os pobres de indústria, os vagabundos, os hóspedes queridos das prisões. É um horror. É uma vergonha” (Alcântara Machado, 1983b, p.99).⁷¹

Embora o acento desta descrição dos desvalidos que perambulam pelo centro não recaia sobre o aspecto racial e sim sobre a feição desses tipos indesejados, algo repugnante os olhos do escritor, apresentada como um estorvo a perturbar a paisagem e a dificultar a circulação nas ruas do centro, ela parece ser mais uma manifestação do esforço reiterado das elites locais em afastar a população negra e pobre das regiões nobres, no afã de assear sua feição de modo a apresentá-las como cartão-postal de uma cidade agora moderna e cosmopolita, livre, portanto, de qualquer tipo de “estigma”. Elaborada insistentemente na imprensa lida pelas classes abastadas (“parece já um

⁷⁰ Atento à perseguição, à invisibilização e à resistência desses “sujeitos sociais”, Santos analisa o processo amplo “que buscava excluir e apagar da memória da cidade a presença de caipiras, lavadeiras e outros que representavam um perigo de perturbação da ordem [...] nos espaços mais centrais da Pauliceia”. “A tentativa de reurbanizar São Paulo”, buscando a europeização do meio urbano, a alteração na composição étnica de sua população, a constituição de um mercado de trabalho subordinado aos interesses das camadas mais abastadas e a especialização dos espaços”, diz ele, “leva a entender a cidade não como algo harmonioso, em que ocorreu a vitória de um projeto urbano que era ao mesmo tempo social e cultural, mas como um palco de interações e de constantes lutas entre a ordem desejada e a experiência vivenciada no uso diário dos espaços (2008, p.118-119).

⁷¹ Suelto publicado no *Jornal do Comércio* a 12 de setembro de 1924.

estribilho implacável o protesto dos jornais”) e expressa, por exemplo, na transferência da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos do principal vértice do Triângulo Central para o largo Paissandu, a rejeição ao negro como personagem relevante da nova condição de São Paulo vai marcar o lugar desse tipo social também na literatura de Alcântara Machado.

Como dito, apenas em “O aventureiro Ulisses” um negro aparece como protagonista nos contos do escritor, e mesmo assim na condição de trabalhador rural fugido para São Paulo, procurado por seu antigo senhor como o eram os escravos no século XIX, situação que se alia à permanente travessia rumo à segregação, ambas reveladoras de um prenúncio bastante pessimista em relação ao futuro desse tipo social na cidade. Alcântara Machado não deixou de anotar e descrever a presença do personagem em outras posições na vida social da cidade, mas suas aparições ao longo da obra são tão breves e sutis – quase sempre nas margens das cenas e fora do assunto principal, perturbando-os na forma de ruídos, como sugeri – que à primeira vista pouco acrescentam ao enredo da maioria dos contos.⁷² No entanto, quando pinçadas nas narrativas e colocadas lado a lado, as aparições do negro na ficção de Alcântara Machado deixam transparecer seu confinamento a posições subalternas na economia da cidade, em atividades que lhes dariam pouca ou nenhuma possibilidade de pleitear algum tipo de ascensão, em nítido contraste, por exemplo, com parte dos ítalo-brasileiros apresentados na seção anterior. Além de uma variada gama de classificações, estereótipos e estigmas aos quais eles estão expostos na vida social paulistana, vemos o “preconceito sutil e encoberto”, de que falam Roger Bastide e Florestan Fernandes (2008 [1955], p.155), que perpassa as relações sociais entre brancos e negros em São Paulo, e mesmo a posição ambígua de Alcântara Machado em relação à conveniência de sua presença na cidade.⁷³

Note-se, no que diz respeito às mulheres negras, que uma das atividades nas quais elas preferencialmente são retratadas nos contos é a de empregada doméstica, posição na qual são mais de uma vez designadas justamente de acordo com a cor de sua pele. Em “A insigne

⁷² Apesar de algumas aparições em artistas da geração de Alcântara Machado, a ausência do negro não é peculiaridade de sua obra, sendo parte de um quadro mais amplo de exclusão dos temas privilegiados da criação literária. A esse respeito, Lília Schwarcz afirmou recentemente que, “num Brasil constituído majoritariamente por população de afrodescendentes, é raro, muito raro, um escritor que se dedicasse [...] a essa questão que [...] se é invisível para muitos autores, será absolutamente visível e repetitivamente afirmada na literatura de Lima Barreto” (Schwarcz, 2017, p.134). Alcântara Machado fala de sua admiração a Lima Barreto em sueto de 01 de outubro de 1925 (1983b, p.110).

⁷³ Único crítico, salvo engano, a analisar mais detidamente a posição dos negros na obra de Alcântara Machado, mais especificamente em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, Bruno Zeni aponta que, “no livro como um todo, negros e mulatos, quando não estão completamente alheados de sua condição de servidão, aparecem conformados ou coniventes com a situação de dominação a que estão submetidos” (2008, p.68).

Cornélia”, por exemplo, a protagonista se exaspera com as demandas da casa e principalmente do marido, contendo-se para não descarregar sua irritação na empregada:

– Aurora! Ó Aurora!

Pensou: essa pretinha me deixa louca.

– Onde é que você se meteu, Aurora?

Pensou: só essa pretinha? (Alcântara Machado, 1988, p.152).

Da mesma maneira, a falta de dinheiro e a displicência que assolam a família de “O mártir Jesus” não impedem que eles mantenham uma criada, agora descrita como “preta”, de forma sexualizada, com ênfase em atributos físicos e em sua performance corporal, que incomodam a senhora: “A preta de cabelos cortados trouxe o café rebolando. Dona Sinhara coçou-se toda e encheu as xícaras” (1988, p.160). No já mencionado “A sociedade”, de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, Alcântara Machado descreve uma situação semelhante, na qual uma “negra de broche” (1988, p.98) serve café para um imigrante enriquecido na casa de um membro da tradicional burguesia paulistana, em um retrato sucinto da nova configuração social da cidade em que, como argumenta Bruno Zeni, todos os personagens aparecem “se relacionando de forma desigual”, ou seja, “a negra de broche [...] indica com evidência a posição servil do negro nessa nova configuração econômica, com o requinte de um pequeno ornamento – o broche – que indica a mulher que serve o café como uma negra de casa, não da rua” (2008, p.64).⁷⁴

Note-se ainda como a adjetivação negativa escolhida por Alcântara Machado na caracterização desses tipos sociais recupera classificações e reproduz estereótipos e estigmas de presença constante não apenas nas mencionadas representações dos senhores de escravos nas páginas dos jornais paulistanos (Schwarcz, 2008, p.148),⁷⁵ mas, como mostrou Roger Bastide (1983),⁷⁶ também em todos os movimentos literários no Brasil pelo menos até a entrada do século XX. Assim, o escritor traz entre seus personagens o negro “violeiro” (1988, 78) – com ênfase óbvia em sua inclinação à indolência e à folia; o negro “fedido” e alcóolatra, que bebe de “um só gole”

⁷⁴ Moraes (2017) argumenta no mesmo sentido.

⁷⁵ Eis algumas classificações dos negros nos jornais do século XIX recolhidas pela autora: “fingido de humilde”, “dado a folias e sambas”, “labioso e mentiroso”, “dado ao jogo dos búzios”, “pernóstico”, “amigo dos brancos”, “escravo de estimação”, “amante de conversar”, “moldes humildes e insinuantes”, “muito amigo do copo”, “inclinação a funções”, “fandangueiro”, “muito influído a dançar samba”.

⁷⁶ Identificando as classificações como “um meio empregado pela classe detentora do poder para tornar mais vagaroso, se não for possível impedi-lo, o movimento ascensional do homem de cor” (Bastide, 1983, p.126), o sociólogo lista uma série de estereótipos, quase sempre negativos, lançados sobre o negro na literatura desde o século XVII, entre os quais, “o cheiro ruim do negro”; “o negro supersticioso”; “a sensualidade da mulher de cor”; “a licenciosidade da mestiça”; “o cabelo pixaim [...] como estigma da raça”; “o estereótipo da feiura, o estereótipo da sujeira, o estereótipo da preguiça, o estereótipo da imoralidade”, entre muitos outros.

a cachaça oferecida por um italiano (1988, p.117); a também “fedida da rua Cruz Branca”, região do Brás marcada como zona de prostituição; o “negro de casaco vermelho” que toca saxofone com sua “beijorra” em uma “orquestra preta” (1988, p.97), destacando-se o traço físico, assim como na caracterização das “negras de confete na carapinha bisnagando carpinteiros portugueses no olho” em uma festa de carnaval; o “negrinho” que tirou a ventarola de uma moça de classe média, também no carnaval (1988, p.162); “a negra de sandália sem meia” que, aparecendo em dois momentos, parece não se vestir da maneira adequada (1988, p.114, 138); a negra de temperamento explosivo, que “perdeu a paciência e meteu a mão na cara do gerente” em uma ocorrência policial (1988, p.143); e, por fim, na menção talvez mais controversa por parte de Alcântara Machado, a rua por onde passam Bianca e Carmela é descrita como “suja de negras e cascas de amendoim” (1988, p.87).⁷⁷

Isso apenas no que diz respeito aos personagens classificados como “negros” e “negras”. As aparições daqueles classificados como “mulatos”, categoria por si só controversa, como mostra Mariza Corrêa (1996, p.44),⁷⁸ são acompanhadas de outros qualificativos, quase sempre também de conotação negativa: é um desses mulatos, por exemplo, que, falastrão, “puxa a ladainha” após um jogo de futebol (1988, p.107); outro bebe cerveja com dois italianos, parecendo ser célebre pela cor de sua pele e pela embriaguez: “- o Tibúrcio... - mulato? - Quem mais há de ser?” (1988, p.114); e um terceiro, o já mencionado “sem-vergonha do mulato” José Espiridião, usa informações privilegiadas do serviço público para “levar suas vantagens” em uma conspiração com um imigrante italiano.

Não é melhor a caracterização da mulata que, por sua vez, é apresentada via de regra em comportamentos que ora o narrador, ora os personagens de Alcântara Machado consideram moralmente condenáveis, julgamento bastante afeito a certos discursos comuns nas representações do Brasil, nos quais a mulher mestiça é construída como “puro corpo, ou sexo, não engendrado socialmente”, como ensina Mariza Corrêa (1996, p.40).⁷⁹ Assim, a mulher

⁷⁷ Alguns comentadores de Alcântara Machado parecem tentar escapar desse pequeno trecho do conto “Carmela”. Eis as notas de dois organizadores do livro: “Suja de negras”: não é claro, aqui, o sentido de “de negras”. Não deve tratar-se de insinuação racista; talvez se trate de erro de revisão (Achcar, 1999, p.37, n.14). “Negras”: possivelmente mulheres negras. O autor [...] oscila entre os termos preto e negro para referir-se tanto à cor preta como a personagens de etnias africanas” (Alfredo, 2012, p.84, n.65).

⁷⁸ “Durante algum tempo”, explica a autora, “discutia-se na literatura médica se os mulatos, como o seu nome indica, eram ou não estéreis – como as mulas, produtos do cruzamento entre éguas e jumentos” (Corrêa, 1996, p.44).

⁷⁹ A esse respeito, ver também o ensaio de Lélia Gonzales, que constata que “os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito” (1984, p.228). Sobre as visões e discurso sobre a mestiçagem na passagem do século XIX para o XX, ver também Schwarcz (2010). Para uma discussão específica sobre a mulata na literatura, ver Queiroz Jr. (1975).

mulata é marcada em relação à branca a um tempo como impudica e desejável, indício de que a condição mestiça para essa literatura sugeriria promiscuidade: se às “moças” – presumivelmente brancas, como dito na seção sobre as mulheres – que “comiam amendoim torrado sentadas nas capotas dos automóveis” não é atribuído nenhum traço de licenciosidade, as “mulatas de vestidos azuis” não só “ganhavam beliscões” como também “riam” em sinal de aprovação (1988, p.104). É o mesmo caso das mulatas que “riam com soldados de folga na avenida Tiradentes” (1988, p.171). No mesmo sentido, “O filósofo Platão” desqualifica, embora não pare de observar, um grupo de mulheres em sua passagem pela rua do Ipiranga:

Eta zona perigosa. Platão não tirava os olhos das venezianas. Só mulatas. Eta zona estragada.

– Entra, cheirosos!

– Sai, fedida! (Alcântara Machado, 1988, p.141).

Histórica e socialmente verossímil, como convém a uma literatura de pretensões realistas, a posição de negros na sociedade paulistana apresentada por Alcântara Machado é eloquente em relação à sua condição na cidade. Ao recuperar classificações, estereótipos e estigmas de conotação negativa enraizados na literatura brasileira, os quais são mobilizados para apoiar a sua posição ao mesmo tempo subalterna na nova configuração socioeconômica e coadjuvante na literatura, caminhando geográfica e simbolicamente para as margens da cidade, a observação perspicaz e condescendente de Alcântara Machado reforça o argumento apresentado acima, qual seja, de que a discussão racial que tem lugar entre as elites da cidade e do país desde pelo menos o final do século XIX se insinua nas entrelinhas de sua produção, com prejuízo certo para os homens e mulheres egressos da escravidão e para seus descendentes. Aos negros, as possibilidades de ascensão parecem restritas, ou mesmo nulas, reservando-se a eles a marginalização aos arrabaldes da cidade e, quando muito, a atualização na cidade moderna – na posição de empregadas, bêbados, desvalidos etc. – da persistente configuração social da ordem escravocrata.

* * *

Reveladores de um momento decisivo do reordenamento do espaço urbano, os tipos sociais compostos por Alcântara Machado dão a ver, como tentei mostrar, as ambivalências, os dilemas e os conflitos que perpassam os processos de modernização e urbanização da cidade, trazendo à tona a vida em suas margens geográficas e simbólicas, as gentes que por aí circulam e o sumo bem menos triunfante que corre em paralelo às transformações estética, econômica e material e à incorporação de modos de vida importados que marcam a experiência social

sobretudo nas regiões centrais. Seguindo por vias alternativas os passos do “etnógrafo citadino”, vemos como o caipira é figura presente em São Paulo, mas não parece ser bem visto nem na cidade, nem como tema da literatura. Os bacharéis, funcionários públicos e, em sua versão paulista, os “bandeirantes”, são, na opinião de Alcântara Machado, bastiões do passado, a serem superados pelas renovações modernistas ao mesmo tempo em que recuperados em seus valores de pioneirismo, iniciativa e ambição. De outra maneira, as mulheres criadas pelo escritor em sua ficção também apresentam um contraste entre o passado e o presente, expressos em costumes antagônicos, em relação aos quais o escritor parece tomar um partido claramente conservador e patriarcal. Os casos das três crianças apresentadas, por sua vez, mostram a maneira desigual como a cidade se coloca à disposição de seus habitantes, de acordo com traços de origem e principalmente pela posição ocupada na geografia da cidade.

Preenchendo de sentido o entusiasmo de Alcântara Machado em relação à imigração italiana, as aparições breves de negras e negros, ao lado das ambiguidades que, como vimos, permeiam a própria presença italiana ao longo da obra, deixam transparecer, evidentemente, a complexidade das transformações que então ocorriam na sociedade paulistana em um momento de redistribuição das hierarquias e de ampliação das possibilidades de mobilidade, ao passo em que sugere também os seus limites. Enquanto os paulistas de velha cepa mantêm suas posições de privilégio, no máximo negociando o protagonismo com os imigrantes mais prósperos, italianos e ítalo-brasileiros não apenas sonham como conquistam posições sociais favoráveis, levadas à cena muitas vezes na forma de fantasias de circulação que custam muito suor, preconceito e às vezes trazem consequências trágicas. Aos negros resta marginalização, estereótipos e estigmas sociais que, atribuídos a indiscriminadamente, servem bem à manutenção de resquícios da ordem escravocrata na cidade moderna.

À parte intenções declaradas de Alcântara Machado de elaborar um retrato amplo de São Paulo, sem se posicionar política ou ideologicamente, o escritor parece esboçar uma São Paulo próspera, alegre e mestiça, deixando entrar pela porta dos fundos de seus textos uma discussão racial de acepção negativa que está circulando nos meios intelectuais. Parece claro que em sua produção – nas margens, fora de foco, difícil dizer até que ponto intencionalmente – sempre escapa um ranço do passado, um desejo de branqueamento, um posicionamento de classe, um compromisso ambíguo com a exaltação de uma tradição colonial paulista, de espírito dito laborioso e pioneiro, através da qual objetivava justificar o protagonismo de uma capital cujas elites pretendiam projetar uma imagem de si como moderna, cosmopolita e branca. Essa

constatação reforça o valor de sua produção que, tomada em seu conjunto, é rica justamente por mostrar as muitas São Paulos que convivem nas primeiras décadas dos anos 1920, trazendo à luz de modo complexo as tensões que envolvem os variados personagens e as transformações nos espaços da cidade.

Algumas impressões de pesquisa à guisa de conclusão

São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical, não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado; essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para os seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-la como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados.

“Orfeu extático na metrópole”, Nicolau Sevcenko.

A escolha da imagem de capa da mais recente coletânea de contos de Antônio de Alcântara Machado parece muito feliz. Segundo esclarece o organizador do volume, Marcos Antonio de Moraes,¹ trata-se de uma fotografia de um grupo de pessoas em um bar do bairro do Bexiga, animadamente disposto diante da câmera. São oito homens, um dos quais parece ser oriental, alguns outros presumivelmente imigrantes ou descendentes de italianos, quase todos brancos. Do lado esquerdo, apartado do restante do grupo e fora do assunto principal da fotografia, de perfil, vemos um homem negro de pés descalços. Expressando “a força das tensões sociais vigentes à época”, ainda segundo Moraes, a imagem condensa o espírito da leitura que tentei empreender da obra de Alcântara Machado ao longo deste estudo.

Quando iniciei a pesquisa na Coleção Antônio de Alcântara Machado do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, o primeiro fato que chamou atenção foi a quantidade de materiais relacionados ao teatro, tema até então lateral em minhas leituras e que, a partir daí, passou a ganhar centralidade em função dos vínculos que estabelecem com as reflexões de Alcântara Machado sobre a cidade e sobre o modernismo. Como tentei mostrar na primeira parte do trabalho, o interesse de Alcântara Machado pelo teatro ilumina outras facetas da obra. Um segundo desdobramento dos levantamentos realizados no arquivo IEB foi a percepção adquirida do desnível existente entre a recepção de *Brás*, *Bexiga* e *Barra Funda* e a das demais obras do escritor. Sem entrar no mérito das diferenças, mesmo de qualidade, entre os trabalhos, salta aos olhos a vasta produção crítica acerca do livro sobre os italianos e ítalo-brasileiros em São Paulo, cujos temas permaneceram como a principal matéria de estudo nos trabalhos produzidos nas últimas décadas e que, por uma série de razões, terminou por relegar a um lugar quase sempre

¹ “Alcântara Machado: texto bom é eterno”. Vídeo de divulgação da nova edição dos melhores contos de Alcântara Machado. Disponível em <<https://goo.gl/Awce85>> (acesso em 17 de julho de 2017).

Machado que vai muito além dos bairros operários e das famílias de origem italiana, mesmo em *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Como vimos ao longo dessas páginas, o escritor está atento também às dinâmicas que regem as formas de lazer da cidade, às casas de espetáculo, às transformações operadas na paisagem pela construção de novos edifícios e monumentos e aos repertórios em circulação em diversas áreas, todos estes elementos que ele mobiliza para a leitura tanto do teatro brasileiro quanto das mudanças no espaço urbano. Pensando em relação à cidade, sua produção dá lugar a uma série de outros tipos sociais que à primeira vista podem não parecer importantes, mas que, trazidos à tona e postos lado a lado, nos ajudam a conhecer melhor o escritor e a cidade na qual viveu e sobre a qual se debruçou.

Figura 11 - Capa de *Laranja da China*, reproduzida na edição de 1988 das *Novelas Paulistas*

Laranja-da-China

PARA
ALCANTARA
MACHADO
FILHO

Fonte: Alcântara Machado (1988, p.127).

Figura 12 - Foto de capa da nova edição dos melhores contos de Alcântara Machado

Fonte: Moraes (2017).

Em linhas gerais, a primeira parte apresentou como espetáculos da cidade e transformações urbanas se articulam no pensamento de Alcântara Machado em relação de dupla mão. Sublinhei que, a partir da análise das orientações estéticas e dos posicionamentos do escritor em seus textos jornalísticos e de crítica teatral, é possível analisar conjuntamente os repertórios culturais mobilizados para repensar a cidade e as considerações sobre o teatro brasileiro. Além disso, procurei salientar a relevância da reflexão de Alcântara Machado sobre teatro para ampliar a compreensão do conjunto de sua obra, uma vez que se trata também aí de observar a cidade, de traçar perfis e de propor intervenções baseadas em diagnósticos que ao mesmo tempo mobilizam e difundem certos conjuntos de ideias. Na parte dois, acompanhei alguns personagens da cidade e as múltiplas dimensões da experiência paulistana que Alcântara Machado dá a ver através deles. Observamos no detalhe a maneira como o escritor se posiciona em relação aos debates sobre o caipira na literatura e na cidade; as nuances presentes nas reflexões sobre os bacharéis, funcionários públicos e sobre o imaginário bandeirante; sua posição elogiosa às “mulheres de antigamente” em detrimento das afeitas aos costumes modernos; as diferenças sociais na cidade

escancaradas através das crianças; os múltiplos retratos do italiano e do ítalo-brasileiro; e a marginalidade do negro na nova configuração urbana, expressa em uma marginalidade também na literatura. Muito além do italiano – que, como dito, está longe de ser personagem apenas em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, mas é observado também na composição de grandes obras, na indústria, na arquitetura, na música, no teatro etc. – as relações dos tipos sociais entre si e deles com a cidade revelam as margens do reordenamento do espaço urbano que tinha lugar àquela altura, retrato desfocado de uma cidade misturada que, se não é tema evidente da obra, mostra aqui e ali a sua poesia, a um tempo fascinante e perversa.

Especulando com base no que foi dito ao longo do estudo, é possível imaginar que a qualificação de cronista da imigração garanta a Alcântara Machado um lugar destacado entre os artistas modernistas, tendo em vista que, como se sabe, não houve outro escritor que trouxesse esse personagem ao protagonismo como ele o fez. Da mesma maneira, vimos que Alcântara Machado foi um “pregador no deserto” do teatro no modernismo, movimento sabidamente pouco afeito às artes dramatúrgicas. Mesmo a sua atenção a outros personagens, espaços e experiências da cidade de São Paulo, orientadas, como sugeri, por ideias que já então soavam polêmicas, trazem novos elementos para compreendermos a importante atuação do escritor como estudioso da história de São Paulo e como divulgador do movimento modernista. A capa da nova edição, nesse sentido, é feliz por trazer à baila as “tensões” que permeiam as variadas experiências sociais que têm lugar em São Paulo nas primeiras décadas do século XX, esforço similar ao deste estudo, que também investe em destacar a vitalidade da obra de Alcântara Machado como um registro complexo de sua época, sem escamotear as possíveis leituras que ela ainda pode render.

Fontes e referências bibliográficas

Acervos consultados

Arquivo Instituto de Estudos Brasileiros – Universidade de São Paulo (USP), Coleção Antônio de Alcântara Machado.

Divisão de Acervo e Documentação do Acervo Memória do Centro Cultural São Paulo.

Obra de Antônio de Alcântara Machado

ALCÂNTARA MACHADO, Antônio de. **Pathé-Baby e prosa turística: o viajante europeu e platino** (Obras v.2). BARBOSA, Francisco de Assis; LARA, Cecília de (orgs.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983a [1926]. 309p.

_____. **Novelas Paulistas**: “Brás, Bexiga e Barra Funda” (1927), “Laranja da China” (1928), “Mana Maria”, “Contos Avulsos” e “Inéditos”. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1988. 327p.

_____. “Anchieta na capitania de São Vicente”. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro. t.105, v.159, 1928. pp. 5-94

_____. (org.). **Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões do padre Joseph de Anchieta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira (Acervo Digital Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin), 1933. 568p.

_____. **Cavaquinho e Saxofone (solos) 1926-1935**. MILLIET, Sérgio (org.). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1940. 534p.

_____. **Prosa preparatória & Cavaquinho e Saxofone** (Obras v.1). BARBOSA, Francisco de Assis; LARA, Cecília de (orgs.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983b. 328p.

_____. **Palcos em Foco – Crítica de Espetáculos/Ensaio sobre teatro/Tentativas no Campo da Dramaturgia**. LARA, Cecília de (org.). São Paulo: Edusp, 2009. 429p.

BARBOSA, Francisco de Assis (org.). **Intelectuais na encruzilhada – Correspondência de Alceu Amoroso Lima e Antônio de Alcântara Machado (1927-1933)**. Col. Austregésilo de Athayde. Rio: Academia Brasileira de Letras, 2001. 136p.

LARA, Cecília de (org.) **Pressão afetiva & Aquecimento Intelectual – Cartas de Antônio de Alcântara Machado a Prudente de Moraes, neto**. São Paulo: Educ – Memória, 1997. 184p.

Bibliografia Geral

ACHCAR, Francisco. “Apresentação”. In: ALCÂNTARA MACHADO, Antônio de. **Brás, Bexiga e Barra Funda**. São Paulo: Objetivo, 1999. pp.9-14.

ADORNO, Sérgio. **Os aprendizes do poder: o bacharelismo liberal na política brasileira**. São Paulo: Paz e Terra, 1988. 266p.

ALCÂNTARA MACHADO, José de. **Vida e morte do bandeirante**. Biblioteca de Literatura Brasileira. São Paulo: Martins, 1965 [1929]. 251p.

ALFAIA, Ione Sena et alli. **Catálogo da correspondência de Antonio de Alcântara Machado a Prudente de Moraes Neto**. Trabalho de conclusão do XI Curso de especialização em organização de arquivos. Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo (USP), 1997. 28p.

ALFREDO, João Valentino. “Vida recortada do jornal” In: ALCÂNTARA MACHADO, Antônio de. **Brás, Bexiga e Barra Funda**. São Paulo: Editora Papagaio, 2012. pp.11-57.

ALMEIDA, Guilherme de. **Cosmópolis: São Paulo – 1929 – Oito Reportagens de Guilherme de Almeida**. 2ª Edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2004 [1929]. 59p.

ALVIM, Zuleika. **Brava Gente! Os italianos em São Paulo – 1870-1920**. 2ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1986. 189p.

AMARAL, Antonio Barreto. **História dos velhos teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal**. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006. 688p.

AMARAL, Aracy. **Artes Plásticas na Semana de 22**. 5ª edição. São Paulo: Editora 34, 1997. 335p.

ANDRADE, Mário de. “Pathé-Baby”. **Jornal do Comércio**. 24 de fevereiro de 1926. (AAM-0721).

_____. “O Movimento Modernista”. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. 5ª edição. São Paulo: Martins, 1974 [1942]. pp.231-255.

ANDRADE, Oswald de. “Ouverture – Carta-Oceano”. In: ALCÂNTARA MACHADO, Antônio de. **Pathé-Baby e prosa turística: o viajante europeu e platino (Obras v.2)**. BARBOSA, Francisco de Assis; LARA, Cecília de (orgs.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983 [1926]. pp.39-40.

_____. “O Modernismo”. **Anhembi**. nº49, v.XVII, dezembro de 1954. p.48.

_____. **Obras completas 7. Poesias reunidas**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. 203p.

ÂNGELO, Ivan. “Alcântara Machado”. **Jornal da Tarde**. 27 de novembro de 1997.

ASSUNÇÃO, Moacir. **São Paulo deve ser destruída: a história do bombardeio a capital na revolta de 1924**. São Paulo: Record, 2015. 280p.

AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. “O teatro em São Paulo”. In: PORTA, Paula (org.). **História da**

cidade de São Paulo: a cidade colonial – 1554-1822. São Paulo: Paz e Terra, 2004. pp.523-583.

BANDEIRA, Manuel. **50 poemas escolhidos pelo autor.** São Paulo: Cosac Naify, 2006. 91p.

BARBOSA, Francisco de Assis. “Apresentação”. In: ALCÂNTARA MACHADO, António de. **Pathé-Baby e prosa turística: o viajante europeu e platino** (Obras v.2). BARBOSA, Francisco de Assis; LARA, Cecília de (orgs.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983a. pp.11-12.

_____. “Apresentação”. In: ALCÂNTARA MACHADO, António de. **Prosa preparatória & Cavaquinho e Saxofone** (Obras v.1). BARBOSA, Francisco de Assis; LARA, Cecília de (orgs.). Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1983b. pp.15-20.

_____. “Nota Biográfica” e “Nota sobre António de Alcântara Machado”. In: ALCÂNTARA MACHADO, António de. **Novelas Paulistas.** São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1988. pp.19-52.

BASTIDE, Roger. “Estereótipos de negros através da Literatura Brasileira”. In: _____. **Estudos afro-brasileiros.** São Paulo: Perspectiva, 1983. pp.113-128.

BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. **Branços e negros em São Paulo – ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana.** São Paulo: Global editora, 2008 [1955]. 302p.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Voltolino e as raízes do Modernismo.** São Paulo: Marco Zero/CNPq/Secretária de Estado da Cultura de São Paulo, 1992. 278p.

BENZATTI, Eduardo. **A obra ficcional e jornalística do escritor António de Alcântara Machado: letra e imagens.** Tese de Doutorado. Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP). São Paulo, 2004. 313p.

BESSA, Virgínia de Almeida. **A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934).** Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. Em cotutela com a Université Paris Ouest Nanterre de la Défense. 2012. 358p.

BOPP, Raul. **Movimentos Modernistas no Brasil – 1922-1928.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2012 [1931]. 182p.

BOSI, Alfredo. “Moderno e modernista na literatura brasileira”. In: **Céu, Inferno – ensaios de crítica literária e ideológica.** São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. pp.209-226.

_____. **História concisa da Literatura Brasileira.** São Paulo: Cultrix, 2006. 567p.

BRADBURY, Malcolm; MACFARLAINE, James. **Modernismo: guia geral.** 2ª edição. São Paulo: Cia das Letras, 1999. 566p.

BRITO, Rubens José Souza. “O teatro cômico e musicado: operetas, mágicas, revistas de ano e

burletas”. In: FARIA, João Roberto (org.). **História do teatro brasileiro**. Volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva/Edições SescSP, 2012. pp.219-233.

CAMPOS, Cândido Malta. **Os rumos da cidade** – Urbanismo e Modernização em São Paulo. São Paulo: Editora Senac, 2002. 660p.

CANDIDO, Antonio. **Presença da literatura brasileira: Modernismo**. São Paulo: Difel, 1979. 375p.

_____. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: _____. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. pp.117-145.

CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. **Brás, Bexiga e Barra Funda**: uma topografia italo-paulistana. Dissertação de mestrado. Departamento de Teoria Literária. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade de Campinas (Unicamp). Campinas. 1989. 235p.

CARELLI, Mario. **Carcamano e Comendadores** – Os italianos de São Paulo da realidade à ficção. São Paulo: Editora Ática, 1985. 222p.

CARTIER-BRESSON, Henry. “O instante decisivo”. In: **O imaginário segundo a natureza**. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2004. pp.15-31.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. “A produção de uma cidade: o Rio de Janeiro por seus autores”. In: _____. **Quatro vezes cidade**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994. pp.15-62.

CARVALHO, Sérgio Ricardo. **O drama impossível**: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. 2002. 234p.

CASTRO, Ana Claudia Veiga de. **A São Paulo de Menotti del Picchia**: arquitetura, arte e cidade nas crônicas de um modernista. São Paulo: Alameda, 2008. 296p.

_____. **Um americano na metrópole [latino-americana]** – Richard Morse e a história cultural urbana de São Paulo. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2013. 361p.

_____. “Figurações da cidade: um olhar para a literatura como fonte da história urbana”. **Anais do Museu Paulista**. v. 24. n.3. set.-dez, 2016. pp.99-120.

CAVALCANTE, Djalma. “Antônio, como gente bandeirante”. **Bravo!**. nº44, Maio, 2001. pp.118. (AAM-0874).

_____. “Antônio escreveu, nós l(v)emos”. **Revista Cult**. nº47. Junho de 2001. pp.58-

61.

CENNI, Franco. **Italianos no Brasil** – Andiamo in ‘Merica. São Paulo. 3ª Edição. Edusp, 2003. 535p.

CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. **Um século de ópera em São Paulo**. São Paulo: Editora Guia Fiscal, 1954. 327p.

CHALMERS, Vera. “Virado à paulista”. In: SCHWARZ, Roberto (org.). **Os Pobres na Literatura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. pp.136-139.

_____. “Abacate, Limão Doce e Tangerina”. **D.O. Leitura**. 08/2001. Vol. 1, Fac. 5, São Paulo. 2001. pp.18-21.

CHARLE, Christophe. “Apresentação: Em busca de uma sociedade do espetáculo perdida”. In: _____. **A gênese da sociedade do espetáculo**. São Paulo: Cia das Letras, 2012. pp.19-30.

CHIARELLI, Tadeu. **Um jeca nos vernissages**. São Paulo: Edusp, 1995. 261p.

COHEN, Ilka Stern. **Bombas sobre São Paulo** – a Revolução de 1924. São Paulo: Editora UNESP, 2007. 143p.

CORRÊA, Mariza. “Sobre a invenção da mulata”. **Cadernos Pagu**. nº6-7, 1996. pp.35-50.

COSTA, Marta Morais da. “Uma dramaturgia eclética”. In: FARIA, João Roberto (org.). **História do teatro brasileiro**. Volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva/Edições SescSP, 2012. pp.335-358.

DAMI, Martin. “Pathé-baby, de Antonio de Alcântara Machado”. **Jornal do Comércio**. 19 de fevereiro de 1926 (AAM-0719).

DE CERTEAU, Michel. **L’invention du quotidien I: arts de faire**. Paris: Gallimard, 1990. 416p.

DE LUCA, Tânia Regina. “Um Repertório do Brasil: Tradição e Inovação na *Revista Nova*”. Uberlândia: **ArtCultura**. v. 8, nº. 13, jul.-dez. 2006. pp. 97-107.

FABRIS, Annateresa. “O Ecletismo à luz do modernismo”. In: _____. (org.). **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987. pp.280-296.

FARIA, Maria Alice de Oliveira. “Alcântara Machado”. **O Estado de São Paulo**. 12 de novembro de 1966. (AAM-0842).

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos** – decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. São Paulo: Global editora, 2012 [1936]. 974p.

GLEZER, Raquel. “Chão de terra”. In: _____. **Chão de terra e outros ensaios sobre São Paulo**. São Paulo: Alameda, 2007. pp.17-134.

GOMES, Tiago de Mello. **Um Espelho no Palco**: Identidades Sociais e Massificação da Cultura no Teatro de Revista dos Anos 1920. Campinas: Editora Unicamp, 2004. 400p.

GONZALES, Lélia. “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. **Revista Ciências Sociais Hoje** (Anpocs), 1984. pp.223-244.

GORELIK, Adrián. “Historia de la ciudad e historia intelectual”. **Prismas – Revista de história intelectual**, nº3, 1999. pp.209-223.

GORELIK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda Arêas. “Introducción. Cultura y perspectiva urbana”. In: _____. (orgs.). **Ciudades Sudamericanas como Arenas Culturales**: artes y medios, barrios de elite y villas miséria, intelectuales y urbanistas: cómo ciudad y cultura se activan mutuamente. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016. pp.10-19.

GUASTINI, Mário. “Pathé-Baby”. In: _____. **A hora futurista que passou**. São Paulo: Casa Mayença, 1926. pp.81-88.

_____. **Alcântara Machado**. 1ª Edição. São Paulo: Editora do autor, 1940. 91p.

_____. “Crítica a Brás, Bexiga e Barra Funda” (Sob pseudônimo de Stiunirio Gama). In: ALCÂNTARA MACHADO, António de. **Brás, Bexiga e Barra Funda**: notícias de São Paulo. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial/Daesp, 1983 [1927]. pp.89-93.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos**: o caminho sinuoso da predestinação. 2ª edição. Curitiba: Parabolé-Educação e Cultura, 2009. 324p.

GUSMÃO, Emery Marques. “António de Alcântara Machado: ficção e história”. In: FERREIRA, Antonio Celso; MAHL, Marcelo Lapuente. **Letras e identidades – São Paulo no século XX**, capital e interior. São Paulo: Annablume, 2008. pp.75-102.

HERZFELD, Michael. **Cultural intimacy – social poetics in the nation-state**. New York: Routledge, 1997. 226p.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras. 27ª Edição. 2ª Reimpressão, 2015 [1936]. 254p.

_____. “Pathé-Baby”. **Terra roxa e outras terras**. 06 de julho de 1926 (AAM-0730).

_____. “Realidade e poesia. Sobre António de Alcântara Machado”. **O espelho**. Agosto de 1935. (AAM-0767).

LARA, Cecília de. **Klaxon & Terra Roxa e outras terras**: dois periódicos modernistas de São Paulo. São Paulo: IEB/USP, 1972. 307p.

_____. **Antônio de Alcântara Machado**: experimentação modernista em prosa. Tese de Livre Docência. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. 1981. 571p.

_____. **Comentários e notas à edição fac-similar de 1982 de Pathé-Baby, de Antônio de Alcântara Machado**. São Paulo: Imprensa Oficial/Daesp, 1982a. 64p.

_____. **Comentários e notas à edição fac-similar de 1982 de Laranja da China, de Antônio de Alcântara Machado**. São Paulo: Imprensa Oficial/Daesp, 1982b. 93p.

_____. “Introdução – Pathé-Baby e Prosa Turística: o viajante europeu e platino”. In: ALCÂNTARA MACHADO, Antônio de. **Pathé-Baby e prosa turística**: o viajante europeu e platino (Obras v.2). BARBOSA, Francisco de Assis; LARA, Cecília de (orgs.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983a [1926]. pp.13-30.

_____. “Introdução – a prosa preparatória de Antônio de Alcântara Machado”. In: ALCÂNTARA MACHADO, Antônio de. **Prosa preparatória & Cavaquinho e Saxofone** (Obras v.1). BARBOSA, Francisco de Assis; LARA, Cecília de (orgs.). Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1983b. pp.21-28.

_____. “Comentários e notas à edição fac-similar de 1982 de Brás, Bexiga e Barra Funda de Antônio de Alcântara Machado”. In: ALCÂNTARA MACHADO, Antônio de. **Brás, Bexiga e Barra Funda**: notícias de São Paulo. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial/Daesp, 1983c. pp.5-126.

_____. **De Pirandello a Piolim**: Alcântara Machado e o Teatro no Modernismo. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1987. 153p.

_____. “O rapsodo da imprensa”. **Revista Cult.** n°47. Junho de 2001. pp.52-55.

_____. “Introdução – Antônio de Alcântara Machado: atuação na crítica teatral”. In: ALCÂNTARA MACHADO, Antônio de. **Palcos em Foco** – Crítica de Espetáculos/Ensaio sobre teatro/Tentativas no Campo da Dramaturgia. LARA, Cecília de (org.). São Paulo: Edusp, 2009. pp.23-53.

LAFETÁ, João Luís. **Figuração da Intimidade**: imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 229p.

_____. “O Modernismo 70 anos depois”. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom; ARAGÃO, Maria Lucia. **América**: ficção e utopia. São Paulo: Edusp, 1994. pp.473-485.

LANNA, Ana Lucia Duarte. “O Bexiga e os italianos em São Paulo, 1890/1920”. In: LANNA, Ana Lucia Duarte; PEIXOTO, Fernanda Arêas; LIRA, José Correia Tavares; SAMPAIO, Maria Ruth Amaral (orgs.). **São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades**. São Paulo: Alameda, 2011. pp.117-129.

LIMA, Alceu Amoroso. “Pathé-Baby”. **Terra do Sol**. 1927 (AAM-0733).

_____. “Antônio de Alcântara Machado – o prosador modernista”. In: BARBOSA, Francisco de Assis (org.). **Intelectuais na encruzilhada** – Correspondência de Alceu Amoroso Lima e Antônio de Alcântara Machado (1927-1933). Col. Austregésilo de Athayde. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001 [1951]. pp.71-73.

_____. “Romancistas ao Sul”. In: _____. **Estudos** – 2ª série (sob pseudônimo de Tristão de Athayde). Rio de Janeiro: Terra de Sol, 1928. pp.24-36.

LIPPI, Lúcia. **A questão nacional na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense; Brasília: CNPq, 1990. 208p.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. 22ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978. 155p.

MACHADO JR., Rubens. **São Paulo em movimento** – A representação cinematográfica da metrópole os anos 1920. Dissertação de Mestrado. Cinema, Rádio e TV. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. 1989. 160p.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 1999. 326p.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de Teatro em São Paulo (1875-1974)**. São Paulo: Editora Senac, 2000. 454p.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. “Recônditos do mundo feminino”. In: NOVAES, Fernando; SEVCENKO, Nicolau (orgs.). **História da vida privada no Brasil 3**. São Paulo: Cia das Letras, 2002. pp.367-421.

MARINS, Paulo César Garcez. “Um lugar para as elites: os Campos Elísios de Glette e Nothmann no imaginário urbano de São Paulo”. In: LANNA, Ana Lucia Duarte; PEIXOTO, Fernanda Arêas; LIRA, José Correia Tavares; SAMPAIO, Maria Ruth Amaral (orgs.). **São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades**. São Paulo: Alameda, 2011. pp.209-244.

_____. “San Pablo. La Avenida Paulista de la Belle Époque”. In: GORELIK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda Arêas (orgs.). **Ciudades Sudamericanas como Arenas Culturales: artes y medios, barrios de elite y villas miséria, intelectuales y urbanistas: cómo ciudad y cultura se activan mutuamente**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016. pp.57-75.

MARQUES, Francisco Claudio Alves. **O imigrante italiano em Juó Bananére e Antônio de Alcântara Machado: assimilação e (des)enraizamento social**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. 2006. 135p.

MARQUES, Ivan Francisco. “Modernismo de pés descalços: Mário de Andrade e a cultura caipira”. **Revista do IEB**. nº55, mar./set, 2012. pp.27-42.

MARTINS, Alberto. **Em trânsito** – poemas. São Paulo: Cia das Letras, 2010. 109p.

MARTINS, Ana Luisa (org.). **Insólita Metrópole** – São Paulo nas crônicas de Paulo Bomfim. Cotia: Ateliê Editorial, 2013. 304p.

MATOS, Edilene. “Uma lição de amigos”. **D.O. Leitura**. 08/2001. Vol. 1, Fac. 5, São Paulo. 2001. pp.22-26.

MELLO, Joana; CASTRO, Ana Claudia Veiga de. “Inventar o passado, construir o futuro: São Paulo entre nacionalismos e cosmopolitismos nas primeiras décadas do século 20”. **Revista do programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP**. São Paulo. v. 21, nº36, dezembro de 2014. pp.24-53.

MENCARELLI, Fernando Antonio. **Cena aberta**: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. 323p.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à Brasileira**. São Paulo: Cia das Letras, 2001. 440p.

MILLIET, Sérgio. “Introdução – António de Alcântara Machado”. In: ALCÂNTARA MACHADO, António de. **Brás, Bexiga e Barra Funda e Laranja da China** (edição conjunta). São Paulo: Martins, 1944. pp.5-19.

MORAES, José Geraldo Vinci de; FONSECA, Denise Sella. “A música em cena na Belle Époque paulistana”. **Revista IEB**. nº54, set./mar, 2012, pp.107-138.

MORAES, Marcos Antonio de. “Encontro de Amizade: Mário de Andrade e António de Alcântara Machado”. **D.O. Leitura**. Ano 18, nº3. São Paulo. Março, 2000. pp.27-36.

_____ (org.). **Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira**. 2ª Edição São Paulo: Edusp, 2001. 736p.

_____. “Gaetaninho, Ulisses, todos nós”. In: _____. (org.). **Melhores Contos de António de Alcântara Machado**. São Paulo: Global editora, 2017. pp.9-21.

MORSE, Richard. **Formação histórica de São Paulo**: de comunidade à metrópole. São Paulo: Difel, 1970. 447p.

_____. “As cidades ‘periféricas’ como arenas culturais”. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.8, nº16, 1995. pp.205-225.

NASCIMENTO, Luciana Marino do; CADIOLLI, Sandra Teresa. “São Paulo para além dos frementes anos 20: imagens da cidade em Alcântara Machado”. **Anthesis**: Revista de Letras e Educação da Amazônia Sul-Occidental, ano 03, nº 05, 2014. 12p.

PAES, José Paulo. “Cinco livros do Modernismo brasileiro”. **Revista de Estudos Avançados**. vol.2 no.3 São Paulo Sept./Dec, 1988. pp.88-106.

PEREIRA, Bruno Ribeiro da Silva. **Cartografias cruzadas**: os caminhos do samba e os traçados do Plano de Avenidas (1938-1945). Manuscrito, 2017 (em elaboração).

PEIXOTO, Fernanda Arêas. **Diálogos Brasileiros** – Uma análise da obra de Roger Bastide. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000. 223p.

_____. “As cidades nas narrativas sobre o Brasil”. In: FRUGOLI JR, Heitor; ANDRADE, Luciana Teixeira; PEIXOTO, Fernanda Arêas (orgs.). **As cidades e seus agentes**: práticas e representações. Belo Horizonte: Edusp/PUCMinas, 2006. pp.177-197.

_____. “El diálogo como forma: Antropologia e História Intelectual”. **Prismas – Revista de História Intelectual**. nº12, , 2008. pp.17-32.

_____. **A viagem como vocação** – Itinerários intelectuais, experiência social e formas de conhecimento. São Paulo: Edusp, 2015. 288p.

PICOLI, Fabíola. **Terra Roxa e outras terras**: modernismo e paulistanidade. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade de Campinas. Campinas, 1997. 161p.

PIGNATARI, Décio. “Introdução - Sabiá sem palmeiras”. In: ALCÂNTARA MACHADO, Antônio de. **Brás, Bexiga e Barra Funda**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. pp.9-21.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. “Urbes industrializada: o modernismo e a pauliceia como ícone da brasilidade”. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 21, nº42, 2001. pp.435-455.

PONTES, Heloísa. **Intérpretes da Metrópole**: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2010. 462p.

_____. “Introdução à edição brasileira. Sociedade em cena”. In: CHARLE, Christophe. **A gênese da sociedade do espetáculo**. São Paulo: Cia das Letras, 2012. pp.9-18.

_____. “San Pablo. La ciudad em escena: teatro y culturas urbanas dissidentes”. In: GORELIK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda Arêas (orgs.). **Ciudades Sudamericanas como Arenas Culturales**: artes y medios, barrios de elite y villas miséria, intelectuales y urbanistas: cómo ciudad y cultura se activan mutuamente. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016. pp.366-383.

PRADO, Antonio Arnoni. “Quando a Itália era no Brás”. In: _____. **Trincheira, palco e letras**: crítica e utopia no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2004a. pp.101-112.

_____. “A literatura em São Paulo”. In: PORTA, Paula (org.). **História da cidade de São Paulo**: a cidade colonial – 1554-1822. São Paulo: Paz e Terra, 2004b. pp.489-521.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**: 1930-1980. São Paulo: Perspectiva, 1988. 156p.

_____. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Edusp, 2008. 172p.

_____. “O teatro jesuítico”. In: FARIA, João Roberto (org.). **História do teatro brasileiro**. Volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva/Edições SescSP, 2012. pp.21-38.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil** – ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Cia das letras, 1997 [1928]. 319p.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. “Ufanismo paulista: vicissitudes de um imaginário”. **Revista USP**. São Paulo. n° 3, 1992. pp.78-87.

QUEIROZ JR. Teófilo de. **Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira**. São Paulo: Ática, 1975. 123p.

RAMA, Ángel. **A cidade das letras**. São Paulo: Boitempo, 2015. 159p.

ROMERO, Jose Luis. **América Latina, as cidades e as ideias**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009. 424p.

REIS, Ângela; MARQUES, Daniel. “A permanência do teatro cômico e musicado”. In: FARIA, João Roberto (org.). **História do teatro brasileiro**. Volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva/Edições SescSP, 2012. pp.321-335.

RICUPERO, Rubens. “Alcântara Machado: Testemunha da imigração”. In: **Revista de Estudos Avançados**. 7(18). 1993. pp.139-162.

RIEGO, Christina Barros. **Do futuro e da morte do teatro brasileiro**: revistas literárias e culturais do período modernista (1922-1942). São Paulo: Hedra, 2010. 493p.

SANTIAGO, Silviano (org.) **Carlos e Mário**: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002. 616p.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos. **Nem tudo era italiano** – São Paulo e pobreza (1890-1915). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008. 196p.

SATO, Eduardo Tadafumi. **Mário de Andrade n’A Gazeta (1918-1919)**: um “plumitivo incipiente?”. Dissertação de Mestrado. Programa de pós-graduação multidisciplinar em Culturas e Identidades Brasileiras. Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. 2016. 232p.

SCHNEIDER, Alberto Luiz. “Mário de Andrade, leitor de Silvio Romero”. In: CARVALHO, Fábio Almeida de; EUGÊNIO, João Kennedy (orgs.). **Interpretações do Brasil**. Rio de Janeiro: E-papers, 2014. pp.359-384.

SCHORSKE, Carl. “Museu em espaço contestado: a espada, o cetro e o anel”. In: _____. **Pensando com a História**. Tradução: Pedro Soares. São Paulo: Cia das Letras, 2000. pp.124-141.

SCHWARZ, Roberto (org.). **Os Pobres na Literatura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 246p.

_____. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: _____. **Que horas são?**. São Paulo: Cia das Letras, 1989. pp.11-28.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Retrato em branco e negro** – jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX. São Paulo: Cia das Letras, 2008. 284p.

_____. “Introdução – Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil República”. In: BARRETO, Lima. **Contos completos de Lima Barreto**. SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). São Paulo: Cia das Letras, 2010. pp.15-53.

_____. “Clara dos anjos e as cores de Lima”. **Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro, v.07.01, abril, 2017. pp.125-155.

SEYFERTH, Giralda. “A assimilação dos imigrantes como questão nacional”. **Mana**. 3(1), 1997. pp.95-131.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 390p.

_____. “Futebol, metrópoles e desatinos”. **Revista USP**. São Paulo. nº22, jun/ago. 1994. pp.30-37.

SICILIANO, Tatiana. **O Rio de Janeiro de Artur Azevedo**: cenas de um teatro urbano. Rio de Janeiro: Mauad, 2014. 336p.

SILVA, Isabel dos Santos. **Brás, Bexiga e Barra Funda, de Alcântara Machado**: uma narrativa-registro da cidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP). São Paulo, 2010. 112p.

SILVA, Marcia. **Antônio de Alcântara Machado**: a linguagem que se lê, que se vê e que se ouve. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. 2004. 124p.

SILVEIRA, Miroel da. **A contribuição italiana ao teatro brasileiro – 1895-1964**. São Paulo: Quiron/MEC, 1976. 324p.

SILVEIRA, Cláudia Cristina. **Do debut ao casamento**: o universo feminino nos contos de João do Rio e Antônio de Alcântara Machado. Dissertação de mestrado. Curso de Teoria e História Literária. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade de Campinas (Unicamp). Campinas. 2001. 159p.

SKIDMORE, Thomas. **Preto no branco** – raça e nacionalidade no pensamento social brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. 328p.

SÜSSEKIND, Flora. **As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Casa de Rui Barbosa, 1986. 285p.

TOLEDO, Benedito Lima de. **Anhangabaú**. São Paulo: Fiesp, 1989. 212p.

TOLEDO MACHADO, Luís. **Antônio de Alcântara Machado e o Modernismo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. 149p.

VALENTINI, Luísa. **Um Laboratório de Antropologia** – O encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938). São Paulo: Alameda, 2013. 250p.

VÁRIOS AUTORES. **Em memória de Antônio de Alcântara Machado**. Edição de 500 exemplares. São Paulo: Elvino Pocai, 1936. 196p.

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. **Carnaval em branco e negro** – carnaval popular paulistano, 1914-1988. São Paulo: Editora Unicamp/Edusp, 2007. 396p.

WALDMAN, Thaís Chang. **Moderno Bandeirante**: Paulo Prado entre espaços e tradições. São Paulo: Alameda, 2015. 266p.

WILLIAMS, Raymond. “O teatro como fórum político”. In: _____. **Política do Modernismo** – contra os novos conformistas. São Paulo: Editora UNESP, 2011. pp.73-92.

WISNIK, Guilherme. “San Pablo. Oficina: um teatro atravessado por la calle”. In: GORELIK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda Arêas (orgs.). **Ciudades Sudamericanas como Arenas Culturales**: artes y medios, barrios de elite y villas miséria, intelectuales y urbanistas: cómo ciudad y cultura se activan mutuamente. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016. pp.440-460.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. “Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível”. In: NOVAES, Fernando; SEVCENKO, Nicolau. **História da vida privada no Brasil 3**. São Paulo: Cia das Letras, 2002. pp.49-130.

ZENI, Bruno Gonçalves. “Alcântara Machado, inventor de São Paulo”. **Revista Cult**. n.º47. Junho de 2001. pp.58-61.

_____. **Fachada, sinuca e afasia**: Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi. São Paulo, ficção no século XX. São Paulo: Serviço de Comunicação Social. FFLCH/USP (Produção Acadêmica Premiada), 2008. 174p.