

**ANOS VINTE: A SÃO PAULO DO "BRÁS, BEXIGA E BARRA FUNDA"**

CARLOS EDUARDO SCHMIDT CAPPELA

Antes de mais nada, gostaria de dizer que vou tratar do tema deste encontro - A Cidade e a Modernidade - a partir do ponto de vista de um único autor do Modernismo brasileiro: Antônio de Alcântara Machado. E se não bastasse, este primeiro recorte traz embutido ainda um outro: as reflexões que virão a seguir são, em verdade, fruto de um trabalho de análise, mais ou menos profundo, que tem por objeto tão somente uma das obras publicadas pelo autor, em 1927: o **Brás, Bexiga e Barra Funda**.

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

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

Entre 1929 e 1930, por exemplo, quando em viagem pela Europa, Antônio de Alcântara Machado elabora um texto em que medita sobre a chegada da morte, onde deixa claro tanto aquela forte paixão pela terra natal como também constrói, em traços rápidos, um painel em que resume toda a dinâmica dissonante, bem característica do universo urbano do início do século. Então dizia:

*"Não quero morrer na Europa. Quero ir morrer no Brasil, na cidade de São Paulo, numa manhã bem quente.(...)  
(...) na manhã bem quente me aprontarei, sairei de casa andando firme, desejarei bom dia aos conhecidos da rua Ana Cintra, entrarei no Largo de Santa Cecília e em frente da Igreja, no meio do largo, subirei no refúgio me encostando no lampião esgalhado. Nos braços do lampião verde eu serei amparado quando chegar o momento. Como já disse: subirei no refúgio. Trinta centímetros sobre o nível de paralelepípedos. Porém nesse instante trinta centímetros serão uma altura vertiginosa. Eu me sentirei no alto, mas muito no alto. São Paulo então não abandonará seu filho. Com cheiro de gasolina, com fumaça de fábrica, com barulho de bondes, com barulho de carros, carroças e automóveis, com barulho de vozes, com cheiro de gente, com latidos,*

*cantos, pipilos, assobios, com barulho de fonógrafo, com barulho de rádio, campainhas, buzinadas, com cheiro de feiras, com cheiro de quitandas, todos os cheiros e também barulhos da vida, São Paulo encherá o silêncio da morte.”<sup>1</sup>*

Mas não é apenas esta São Paulo, com suas fábricas, com seus carros, automóveis e bondes, com todo um conjunto de cheiros e barulhos, não é apenas este território em que conviviam alguns dos mais típicos símbolos dos tempos modernos, não é apenas esta São Paulo da zona central, cosmopolita e veloz, que lhe atrai a sua **Lira Paulistana**, que nada mais é do que uma coletânea de versos que compôs tendo por modelo e inspiração simples modinhas de rua, então comuns em certos ambientes da cidade. Antônio de Alcântara Machado demonstra que também lhe interessava o universo da sensibilidade e espontaneidade populares. Nesta introdução ele justifica a sua súbita incursão na poesia popular exatamente em função daquele profundo apreço pela vida que São Paulo lhe oferecia (e devemos nos lembrar que Antônio de Alcântara Machado nunca se dedicou à produção poética, restringindo-se à prosa, ao contrário da grande maior parte dos autores modernistas da sua geração). Ele então explicava:

*“Não se trata de estro nem de exercício. A cousa é outra. É que o fraco do autor pela cidade natal tem na mania anotadora de tudo que é paulistano a sua expressão mais cotidiana. Daí a presente coleção de modinhas. Tão simplesmente.”<sup>2</sup>*

Enfim, deixando por introdução este parêntese talvez um pouco extenso demais, penso que já é tempo de se falar da cidade, tal como ela se revela presente ao longo das páginas de **Brás, Bexiga e Barra Funda**. E para assinalar, desde o início, esta presença, basta apenas o próprio título da obra, pois o Brás, o Bexiga e a Barra Funda ainda hoje são bairros que resistem à complexidade urbana de São Paulo, o Bexiga teimosamente persistindo, apesar do amaneirado Bela Vista.

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

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

Em **Brás, Bexiga e Barra Funda**, enfim, já que aqui e agora não é bem isso o que mais interessa, encontramos italianos e São Paulo, melhor seria italianos em São Paulo, enquanto realidades que interdependem, em influência mútua, algo co-

mo dois pólos ou, para usar uma metáfora mais “moderna”, algo como dois universos em franco processo de intersecção.

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

*“Brás, Bexiga e Barra Funda como membro da livre imprensa que é tenta fixar tão somente alguns aspectos da vida trabalhadeira, íntima e quotidiana desses novos mestiços nacionais e nacionalistas. É um jornal. Mais nada. Notícia. Só. Não tem partido nem ideal. Não comenta. Não discute. Não aprofunda.”*<sup>3</sup>

Ou, neste outro fragmento:

*“Este livro não nasceu livro: nasceu jornal. Estes contos não nasceram contos: nasceram notícias. E este prefácio portanto também não nasceu prefácio: nasceu artigo de fundo.”*<sup>4</sup>

no qual, para caracterizar **Brás, Bexiga e Barra Funda** e os contos nele presentes como jornal e notícias ele se utiliza, como contraponto, das formas livro e contos, que são negados mas fornecem a base para a própria negação. Interessante também é a presença do demonstrativo “este”, que aponta para o objeto que o leitor tem em mãos, em sua concretude, o mesmo ocorrendo com as suas partes constitutivas. O objeto apontado, por sua própria configuração, já exhibe o que em verdade é.

É necessário, todavia, prestar atenção ao verbo “nascer”, que indica o nascimento, e não o estado presente, atual, do objeto. Assim, fica claro que a **concepção** é que possibilita ao **Brás, Bexiga e Barra Funda** assumir o estatuto de órgão jornalístico.

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

Mas a questão é que António de Alcântara Machado, quando pensa em literatura brasileira moderna - e modernista - tem sempre em mente a realidade que o país vivia, como um todo. Segundo ele, afinal:

*“No Brasil o documento coincide com a poesia. É uma verdade. Das mais verdadeiras que há. Pois muitíssimo bem: exploremos essa documentação poética. Fixemos essa corrida danada que é a vida brasileira de hoje. Ela é toda poesia. Ela é mais literária possível. Invenção contínua multiplica-se em mil e um aspectos trágicos, curiosos, belos, ridículos, impressionantes, o diabo.”*<sup>5</sup>

Deste modo, é possível notar que o que mais lhe chamava a atenção era o

presente, a atualidade exibida pela nação, campo e cidades, vida que devia ser **documentada**, mimetizada no seu mais alto grau. Talvez esteja precisamente aqui aquele querer ver o livro como resultado de um trabalho tipicamente jornalístico.

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

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

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

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

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

O desejo de mimetizar a realidade que brilha à sua volta não só se restringe a tudo aquilo que é percebido apenas visualmente. O narrador também ouve um sem número de falas, vozes que estouram, pipocam pelas ruas. E para reproduzi-las tal como em verdade elas são escutadas, e portanto executadas, o narrador nova-

mente lança mão do negrito, da caixa alta e de um bom número de sinais gráficos, como traços entre sílabas e reticências. Resulta daí que tal variação de tipos e tons quebra a uniformidade tipográfica das páginas e delimita pequenas porções de textos, fragmentos. A representação do universo urbano, deste modo, deixa de ser meramente física, e passa a ter por objeto a dinâmica mesmo que a vida paulistana cada vez mais se tornava apta para oferecer.

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

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

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

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

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

principal: um crime passional segue-se a outro, e ambos alimentam comentários, notícias jornalísticas e canções, modinhas populares.

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

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

*- Vá roubar no inferno, seu Nicolino! Foi o que ele ouviu de si mesmo.*

*- Pronto! Fica por quatrocentão.*

*- Mas é tomate podre, seu Corrado!*

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

*Não adiantava nada que o céu estivesse azul porque a alma de Nicolino estava negra.”<sup>6</sup>*

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

Mesmo a simultaneidade de eventos díspares, algo que é impossível de ser conseguido num texto graças à natureza física da escrita, que obriga à sucessão, chega a ser tentada pelo narrador. Para isso, ele entrecruza, em algumas passagens, o seu próprio discurso com as falas de algumas personagens, como se elas se interpenetrassem e coexistissem num mesmo momento:

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

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

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

*- ... da nossa morte. Amém. Padre Nosso que estais no céu...*

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

*- ... de todo o mal. Amém.*

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

*Cinco. Seis.”<sup>7</sup>*

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

O narrador, "bricoleur", não só alude, tematiza, o que vê e ouve, registrando suas impressões, mas também se preocupa em introduzir ao seu texto princípios que tenham o poder de mimetizar o próprio modo segundo o qual os acontecimentos se desenrolam diante de sua sensibilidade. Não apenas contar, o que ele busca é reproduzir, em grau máximo, com o trabalho formal sobre o texto, com a linguagem, a efervescência do ambiente urbano, e humano, da paulicéia.

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

E como seria de esperar, a cidade acaba por revelar, mesmo que em um ou outro momento, seu lado agente. Um bico de gás que ilumina, que é parte dela, permite que ela se mostre **persona**:

*"Meninas enlaçadas passeavam na calçada. O lampeão de gás piscava pra elas. A locomotiva fumegando no carrinho de mão apitava amendoim torrado."*<sup>8</sup>

O "bricoleur" fala não só com as coisas, mas também pelas coisas, a partir das próprias realidades que mobiliza. De acordo com Claude Lévi-Strauss, o seu trabalho, a sua poesia, ao se endereçar a um universo complexo, mas finito, conta, *"pelas escolhas que faz entre possibilidades limitadas, o caráter e a vida de seu autor."*<sup>9</sup>

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

## NOTAS

1. Texto citado por Luís Toledo Machado, em **Antônio de Alcântara Machado e o Modernismo**, R.J., ed. José Olympio, 1970, p.148.
2. Antônio de Alcântara Machado, **Lira Paulistana**, em **Obras v. 1: Prosa Preparatória & Cavaquinho e Saxofone**, R.J., ed. Civilização Brasileira/INL, 1983, p.291 (edição organizada e comentada por Cecília de Lara).
3. Antônio de Alcântara Machado, "Artigo de Fundo", em **Brás, Bexiga e Barra Funda**, edição fac-similar, S.P., IMESP/DAESP, 1983 (todas as demais citações foram retiradas deste volume), p.18.
4. Idem, p.15.
5. Antônio de Alcântara Machado, "Entrevista a Peregrino Jr.", em **Obras v.1: Prosa Preparatória & Cavaquinho e Saxofone**, p.283.
6. Antônio de Alcântara Machado, "Amor e Sangue", obra citada, pp.61 e 62.

7. António de Alcântara Machado, "O Monstro de Rodas", obra citada, p.114.
8. António de Alcântara Machado, "Armazém Progresso de São Paulo", obra citada, pp.123 e 124.
9. Claude Lévi-Strauss, **O Pensamento Selvagem**, 2ª ed., S.P., ed. Nacional, 1976, p. 42.