



ALCÂNTARA MACHADO: RETÓRICA E ESPACIALIDADE MODERNISTA

ALCÂNTARA MACHADO: RHETORIC AND MODERNIST SPACIALITY

Igor Rossini*

94

Resumo: O presente ensaio destina reflexões voltadas a investigar os procedimentos retóricos e discursivos levados a cabo pelo narrador alcantariano – no tocante ao constructo da espacialidade literária – a partir da conjuntura estética imperante nos primeiros anos do século XX; intensificada em consequência do movimento em torno da Semana de Arte Moderna de 22.

Palavras-chave: Espacialidade Literária; Retórica Discursiva; Alcântara Machado; Modernismo.

Abstract: This essay aims at reflections aimed at investigating the rhetorical and discursive procedures carried out by the Alcantarian narrator – regarding the construct of literary spatiality – from the aesthetic conjuncture prevailing in the early years of the 20th century; intensified as a result of the movement around the Modern Art Week of 22.

Keywords: Literary Spatiality; Discursive Rhetoric; Alcantara Machado; Modernism.

* *Professor da Universidade Federal da Bahia – xangai13@gmail.com*

1. APRESENTAÇÃO

A Semana de Arte Moderna de 1922 registra a consolidação de uma tomada de postura cultural jamais exercitada na história dos movimentos estéticos ocorridos no país. O caráter de novidade remete, em verdade, à exposição realizada pela pintora Anita Malfatti – juntamente com expressões internacionais – na passagem de 1917/18, em São Paulo, sugerindo demarcar a abertura de caminho para que, anos adiante, se concretizasse aquele referido movimento/evento da vanguarda paulistana ocorrido entre os dias 13 e 18 de fevereiro de 1922, como assim considera o crítico e historiador Mário da Silva Brito, nascido em 1916.

Se por um lado, o evento vem à tona como sugestão advinda das manifestações vanguardistas europeias, aparentemente denotando sentido de continuísmo no que se refere aos ditames de origem e influência externa; por outro, como espaço de manifestação, constitui-se verdadeiro ato revolucionário para tomada de postura consciencial voltada a fazer emergir o desvendamento do que se pode denominar de espírito de brasilidade: primeiro, como forma de enfrentamento ao romper com a reprodução de influências sistemáticas de soluções europeias; segundo por atitude a fim de “exportar” uma expressão artística original de feições genuinamente nacionais.

O ponto que deflagra tal tomada irreverente de atitude – diante de uma sociedade paulistana e burguesa, vincada aos modelos parisienses e aos sabores parnasianos, não é outro senão a manipulação espaço-temporal de transgredir o *status quo* vigente, implodi-lo e, em simultâneo, fazer o ato de implosão constituir-se em fortaleza de construção do novo e do originalmente nacional. Assim, se por tradição toma-se a figura de Gregório de Matos como, talvez, o primeiro representante da literatura do Brasil, seguido da primeira fase do romantismo aqui chegante em 1836, principalmente pela produção de cunho narrativo-



indianista de José de Alencar¹; é sobre o espírito do evento da Semana de Arte Moderna, que toma rumo independente e faz proliferar o que se pode compreender como a face íntima e genuína da Literatura Brasileira, espaço de atuação criativa e modelar no trato de linguagens de conformatura nacional esteticamente concebidas.

Portanto, compreende-se o referido movimento como espaço de criação revitalizador de dada alma que, até então, pouco havia de espírito de nacionalidade, reverberando, a partir daí, entre outros, a produção literária de Antônio de Alcântara Machado, motivo de interesse neste ensaio.

2. ENTRE O ESPAÇO FICCIONAL E O ESPAÇO HISTÓRICO

Embora toda atitude prudente manifeste razão de cautela, observa-se que o espaço da literatura de cunho narrativo e o espaço reflexivo sobre a história caminham *pari passu*, não obstante esbarrem em pressupostos que – senão objetos de profundas discussões – alimentam as relações entre dois modos de pensar e conceber o homem em interação com o mundo. Esta forma de compreender a disposição dos fatos diante das respectivas ocorrências – quer históricas, quer literárias – ao devido sabor, parece relativizar o pensamento registrado por Wilson Martins ao afirmar que “Entre a significação histórica e a significação estética há uma distância que é, muitas vezes (*sic*) um abismo...” (1965, p. 259).

De certo modo, isto ocorre pelo fato de ambas atividades possuírem o mesmo núcleo fundante: tratam de representações de significados e sentidos do indivíduo contextualizado no tempo e no espaço. Como atesta Linda Hutcheon: “a ficção e a história são discursos (...). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (1991, p.122). Assim sendo, a relação de proximidade se constitui muito menos pelo que elas registram e mais pelo modo como o

¹ Observar a natureza do projeto efetivado pelo escritor cearense em fomentar a **idealização** de registro de nascimento e de originalidade filial à jovem ex-colônia, recém libertada da coroa portuguesa. O procedimento sugere a meta de, através da representação estética, imprimir consistência formal a fim de envergar condição de brasilidade como nação independente. Para isso, de modo geral, sugere trazer a público os romances *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865). Deles destaca-se o partido em instituir o mito de formação nacional, pelos respectivos registros tópicos regionais, a partir do retorno às origens [indiana], da exploração das benesses da cor local [terra] e da elevação das figuras de paternidade [“Peri”] e maternidade [“Iracema”] como estandartes e fonte matricial da jovem nação a florescer no período. No processo, além de eliminar a representação do negro – aqui já instalado há pelo menos três séculos – da conjuntura matricial de fomento, ainda mascara o processo de influência da cultura europeia sobre a nacional, impondo aos discursos em tela a soberania do estar europeu [português] sobre o ser local. Nesse sentido, talvez, sem dirimir o valor estético-histórico das referidas obras, oportuniza-se a criação do primeiro par de personagens frankensteinianos tupiniquins.



fazem. O espaço de registro – portanto – é o mesmo: a palavra. No entanto, se distinguem pelo discurso. Pode-se idealizar – em princípio – que o elemento de distinção encontra-se em como o retrato do acontecimento é organizado/construído, em embate ideal/oficial, em busca da representação da “realidade”.

Nesse caso, duas figuras de destaque surgem em evidente competição: a do narrador ficcional e a do historiador. Ambos envolvidos por princípios que se sugerem determinantes. Num primeiro momento, o historiador oficializa os acontecimentos aos moldes de ocorrência, buscando imprimir *status* ideológico de fidelidade possível ao registro deles. Por serem factuais, imagina-se que o historiador estabeleça um diálogo com a “verdade” neles contida. Por outro lado, o narrador de ficção – entidade ficcionalizada interposta por um autor real – empreende ação no sentido de, ao selecionar determinado fato, o faz por intermédio de um “como dizer” que se distingue do aparente registro de objetividade praticado pelo historiador. Isto é, ao processar o registro na ficção – baseado nos princípios da verossimilhança –, culmina por favorecer a uma espécie de abordagem criativo-crítica, com tons de plurissignificação ativa e receptiva. Enfim, o historiador busca o fato como meta única para representar e significar o agir humano; e o narrador ficcional plasma um *status* de linguagem holográfica – interior e exterior – capaz de capturar a realidade exponenciada e plural que habita latente na unidade do objeto apresentado.

Procura-se discutir – por enquanto – exatamente o intuito de busca dessa “verdade”. Se por um lado, a verdade para a ficção não é mais que a verdade da construção ficcional, quando assim se torna apresentação potencial de verdades plurais; a manifestação da verdade do/para o historiador – mesmo estando o fato sob o respectivo olhar – se disponibiliza segundo fator sugestionável, vez depender – como anunciado – da ideologia que lhe alimenta/dirige o pensamento: “cada vez mais historiadores estão começando a perceber que seu trabalho não reproduz ‘o que realmente aconteceu’ tanto quanto o representa de um ponto de vista particular” (BURKE, 1992, p. 337). Assim, um deslocamento do olhar pode redefinir fundamentalmente o cenário observado. O senso de verdade que busca o historiador parece – a despeito do rigor científico que imprime à prática – de certo modo, revestir-se apenas de algo-no-caminho; ao passo que a ficção, no caminho, abastece-se e repercute todo o percurso. Então, parece o discurso histórico se pautar de uma verdade não completa em si. E, sim, resulta de um processo de observação baseado na “combinação



do fato com uma matriz conceitual, formando o todo na forma de discurso” (BOMENY, 1990. p. 86).

Outro elemento que se desloca de uma atividade para outra, recai sobre os atributos do espaço-tempo. A história, por natureza só se constitui e determina, prioritariamente, por e a partir deles. A ficção, pelo império do caráter narrativo. Entretanto, mais uma vez, deslocam-se segundo linhas paralelas. À história se orienta pela reflexiva reproduzibilidade do fato em tempo cronológico. À ficção narrativa, ajusta-se a desobrigatoriedade deste empenho. Assim sendo, o desdobramento histórico se manifesta pelo atributo da movimentação reflexiva da natureza histórica, ao passo que a narrativa de ficção não se incumbe de tal prerrogativa. Isto se verifica, pois, a narrativa pode se decompor, em termos gerais, em duas instâncias: da tradição e da modernidade. O fator que acarreta e diferencia essas duas modalidades de uso do discurso narrativo recai prontamente sobre o exercício de desrealização textual motivada por rupturas processadas no segmento temporal, como apregoa Anatol Roselfeld, em “Reflexões sobre o romance moderno” (1969). Aliados a este qualificativo, disposto à narrativa da modernidade, surgem procedimentos retóricos de linguagem que se distanciam dos recursos técnicos disponibilizados ao historiador. Entre eles, os princípios do fluxo de consciência, a utilização de elipses, de alongamentos, pausas, monólogos interiores, anisocronias, anacronias etc. Enfim, no espaço do constructo verbo-ficcional da modernidade, exerce-se suspensão sistemática da temporalidade factual. Desse modo, verdades surgem, pois o discurso ficcional, por natureza *sine qua non*, ao invés de fechar-se em definitiva anotação reflexiva sobre dado sucesso; abre-se, prolifera-se, amplifica-se, reverbera-se. Ou seja, o todo se corporifica na unidade de sentido e sugere-se capaz de fornecer subsídios para a compreensão e captura da realidade, na verdade passada ou atual.

A significância resultante da verdade ficcional manifesta-se pela explosão do jogo de polifonias articulado ao longo do discurso. Contrariamente, o discurso histórico vai se modular e contentar com a ocorrência de uma voz centralizadora que crê, ideologicamente, na imposição da verdade.

Deste modo, ficção e história se afastam e se aproximam, deixando rastro de atitudes que permitem ao indivíduo cientificar-se cada vez mais da própria sombra acometida no mundo.



Dados estes passos, ainda que sob forte apelo de superficialidade, a intenção de momento é a de refletir sobre sucesso discursivo que mescla recursos estéticos com determinantes factuais verificáveis na história, a fim de viabilizar leitura de segmento de realidade possível referente à cidade de São Paulo – costumes e gentes – nas primeiras décadas do século XX.

Para tanto, a figura tomada de empréstimo António de Alcântara Machado (São Paulo, 1901 – Rio de Janeiro, 1935) não é propriamente a de um historiador, mas personalidade que pautou a vida e o empenho profissional entre o jornalismo e a literatura. Se por um lado, segundo João Ribeiro, trata-se de um dos maiores nomes da literatura contemporânea, na feição modernista que a caracteriza²; somado ao registro de Wilson Martins: “Sem haver participado da Semana de Arte Moderna, (...) êle (*sic*) pertenceu, contudo, desde as suas primeiras linhas, ao grupo modernista de São Paulo...” (1965, p. 256); por outro, pela pena do próprio Alcântara Machado, em prefácio a *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), observa-se a confissão de que “Este livro não nasceu livro: nasceu jornal. Estes contos não nasceram contos: nasceram notícias. E este prefácio não nasceu prefácio: nasceu artigo de fundo” (“Artigo de Fundo” in *Novelas Paulistas*, 3ª. ed., 1973, p. 9). Entretanto, também se trata de espírito de historiador pela execução da monografia *Anchieta na Capitania de São Vicente* – Prêmio Capistrano de Abreu de 1928 – onde reúne “vasta bibliografia, a par de uma interpretação objetiva do apostolado iniciano em São Paulo, retificando e completando dados, e tão importante que vem citada em mais de um passo na obra monumental do Padre Serafim Leite, *História da Companhia de Jesus no Brasil*” (Nota da Editora – Dados Biobibliográficos do Autor, 1973, p. xvi).

Nesse sentido, se adentra num universo onde as referências históricas; o impulso em captar – pela reportagem – o movimento efervescente e dinâmico de uma metrópole em formação: o bulício de máquinas [o automóvel, o rádio, o cinema] e gentes [sons, sentidos, burburinho de vozes, línguas e sotaques], não encerradas em apenas 800 mil habitantes, são traduzidos pelo gosto de uma linguagem estético-criativa capaz de superar a frieza do

² “É realmente um excepcional escritor esse que nos dá, à maneira dos antigos cronistas, um tratado do Brasil, mas do Brasil novo e diferencial que se processa nas terras paulistas. (...) [Alcântara Machado] buscou e achou um veio aurífero na sedimentação progressiva e intensa da nacionalidade. (...) O livro [*Brás, Bexiga e Barra Funda*] não é um livro apenas para gáudio do leitor comum. Interessa ao historiador, ao etnógrafo, ao lingüista (*sic*), ao folclorista que buscam definir as matizes do Brasil novo.” (João Ribeiro, depoimento: *Novelas Paulistas*, 1973, p. xlv).



informe histórico-jornalístico e imprimir vibração, tonalidade sonora e visual – rítmica do sangue escorrendo pelo crescer de ruas e bairros –, deixando entrever a pulsação da vida paulistana nos idos iniciais do século passado.

Historicamente, é do período a efervescência da imigração italiana – aliada à migração interna, conferindo à capital do Estado lugar de encontro de culturas diversificadas que interagiram na constituição moderna da sociedade paulistana. O fato de interesse recai sobre o paradoxo espaço de encontro/espaço de desencontro. Isto é, o inevitável embate entre forças decadentes provindas de uma sociedade paulistana burguesa, acomodada na rotina e na pequenez das próprias trivialidades, com as forças emergentes do imigrante estrangeiro, disposto a trabalhar em busca de reconhecimento e ascensão social. A aclimatar este fluxo de envolvimento inter-sociais, o espocar do preconceito racial que transposto para o universo literário – à moda de Alcântara Machado –, conduz o receptor a um registro documental construído pelo viés do espaço de expressão irônica e, por vezes, mordaz da sociedade da época, bem aos moldes revolucionários das primeiras horas do início do século 20.

Alie-se a isso a ebulição intelectual e devastadora dos primeiros anos consequentes à explosão da Semana de 22 e o exercício constante do autor em alimentar a convicção modernista e afrontar o artificialismo, o pedantismo de linguagem ainda em prática nas lides passadistas pelo “Príncipe dos Poetas” e correligionários.

Deste modo, a ficção associa-se à contextura da história e, juntas, promovem – nas lides das letras nacionais – a prosa de António de Alcântara Machado.

3. O ESPAÇO DA LINGUAGEM: A LETRA, A ÉPOCA, O LUGAR DA IRONIA

António de Alcântara Machado – no que se refere ao espaço de tratamento retórico com a linguagem – parece ocupar posto de meio caminho numa reta imaginária que se inicia em Alexandre Ribeiro Marcondes Machado³ e culmina em Mário de Andrade; amplificando-se a *posteriori*, de certo modo, em João Guimarães Rosa e João Ubaldo Ribeiro.

Em verdade, no calor de efervescência da época, embora não se intente efetivar juízo de valor, parece haver um processo de depuração na consciência de uso dos recursos retóricos que a linguagem disponibiliza do primeiro em relação ao último.

³ *La divina encrenca* (1915); *Galabaro* (1917), sob pseudônimo de Juó Bananère.



Se Alexandre Ribeiro lança-se à exploração do registro dialetal praticado nas calçadas e bairros ítalo-paulistas – principalmente, entre outros, através da figura de Juó Bananère –, sugere fazê-lo mais por motivo de bem humorada crítica e denúncia pela exposição de fatos ou mesmo de personalidades focadas nos atos de “insugliambaçò” de que se vale para tal assertiva. Assim, embora a tamanha evidência, o registro de linguagem parece se colocar em segundo plano em relação aos motivos de tais recursos disponibilizados pelo enunciador. No entanto, o exercício atinge o objetivo a que se propõe: expor e criticar o objeto focado pela ação contumaz do riso.

Mário de Andrade – também pela diversidade de atuação no universo da letra – elabora um fazer em que se verifica perseverante preocupação com o tecer o signo de que se vale. Milita com ele nos campos da poesia, onde a eficácia da linguagem carece ser levada às últimas consequências. Neste modelo, Andrade transita da destruição do passadismo à construção do novo. O mesmo executa com a letra em prosa. Mais ainda, interpola à prosa, efeitos poéticos, atualizando registro inovador de feição própria como o explorado em *Macunaíma* (1927).

Alcântara Machado, reforça-se, sugere se colocar a meio caminho entre um e outro. Como os contemporâneos, é homem do presente, embora pareça se integrar com maior contundência às transformações da época precedente. Tanto quanto Alexandre Ribeiro, é do jornal, mas não somente. Apresenta espírito pautado pelo ritmo veloz e pela múltipla simultaneidade dos acontecimentos. Aproxima-se do rádio e do cinema, a ponto desta iminência sugerir-lhe o espaço primordial que confere ao respectivo fazer literário: a potência de dado dinamismo sonoro-cromático, vez que o trabalho com a letra não somente referenda fatos, mas iconiza-os – sonora e visualmente – pelo recurso retórico que lhes assegura a devida ocorrência.

Do jornal, traz para o espaço da linguagem literária a rapidez do relato, a concisão; a eficácia da frase curta, o relance capturado pelo flagrante da palavra em linguagem solta, coloquial, ágil e sugestiva como as utilizadas em artigos e crônicas. Além disso, o jornal serve-lhe de fonte constante de motivação temática.

Do rádio, Alcântara Machado – a moldes próprios – ressignifica o efeito da evidência sonora aplicada ao texto; primeiro pelo deslumbramento em relação à inovação tecnológica; depois, em 1932, pela nova experiência como superintendente da Rádio Sociedade Record. Nesse sentido, completava-se “o jornalista na descoberta de uma técnica antes desconhecida



e jamais praticada no Brasil” (Nota da Editora – Dados Biobibliográficos do Autor, xvii). Dos espaços jornalísticos e radiofônicos, Alcântara se vale da dinâmica do concurso de vozes num mesmo tecido; vibração marcante da sonoridade das falas do cotidiano, as inflexões de voz materializadas no texto, o recurso implicativo da polifonia; utilização constante de aliterações, onomatopeias, sequências marcadas por rimas internas e/ou externas. Pausas, fragmentações de palavras, uso de pontuações efusivamente destacadas. Reticências sugestivas do momento sensorial em ação. Repetição de termos de modo crescente, junção de palavras num todo único etc. Todas as atitudes retóricas destinam-se em exercício que busca investir fundo no efeito e nas sensações que retratam. Em consequência, o processo comunicativo induz o espaço do receptor à elaboração de um trabalho co-participativo na experiência a que se propôs a consumir:

O estrato sonoro das narrativas de Alcântara Machado requer a parceria do leitor, ao estimular a sua memória e pôr em ação seu conhecimento prévio. (...). A palavra escrita registra o léxico e a sintaxe desses falantes, porém é a memória do leitor que lhes atribui a cadência, o sotaque, a entonação que vão dar o efeito sonoro final (SILVA, 2003, p. 25).

Destaca-se, neste rol de atitudes discursivas, o espaço destinado aos efeitos polifônicos, influenciados pela frequência das ondas do rádio. Neste sentido, pode-se pensar que o trabalho de elaboração discursiva praticado por Alcântara Machado vivencia – materialmente – a reflexão de que o discurso é o espaço de interação do “eu” como o “outro” – ou ainda, o espaço da “heterogeneidade” – onde cada grupo social se caracteriza pela multiplicidade de discursos, no uso de vários tipos e níveis de linguagens, onde as diferenças se entrecruzam a todo momento⁴. Portanto, a manifestação da linguagem lhe é sempre relação dialógica. No discurso polifônico, as vozes assumem potencialidades autônomas determinadas por ideologias particulares e independentes. Desse modo, nos textos de Alcântara Machado, pelo empenho característicos das vozes concorrentes – em princípio a do narrador só está para intermediar as ações –, o resultado final quase sempre não fecha questão. Ao contrário, pela não ocorrência de uma ideologia dominante na figura

⁴ Ver M. Bakhtin: *Problemas da poética de Dostoiévski* : “A polifonia consiste justamente no fato de que as vozes permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade do acontecimento” (p. 21).



de um herói específico, os sucessos seguem ao sabor do jogo de interesses das personalidades que enunciam essas vozes⁵. Não havendo a última palavra (talvez, induzida pela visão um narrador), não há espaço para a delimitação conclusiva; fato sugestivo para pensar-se em estabelecimento de outro espaço dentro do espaço da linguagem previamente convencionalizada. Assim, pelo empenho discursivo, as narrativas – quando se encerram – somente apontam desdobramentos modulados pelas mesmas inconstâncias que regem a experiência dos fatos reais, ali esteticamente apresentados.

Este procedimento abre espaço para a deflagração de profícuo exercitar da ironia. Ao mesmo tempo em que suscita o riso, não deixa de promover um quê de expectativa, indignação, tristeza e abandono. Portanto, a ocorrência polifônica materializa para além de vozes em exercitação ideológica. Concebe pulsação vital a elas. Imprime-lhes sentido interior, torna-as vivas por metonimizar o humano por meio da presentificação das sensações conflitantes enunciadas. Talvez por isso, o recurso – e o feliz abuso – do discurso direto; das interjeições pessoais; dos trejeitos; dos costumes e vícios de linguagem. Enfim, das voca[liza]ções pessoais que conferem independência aos personagens retratados.

No entanto, há uma particularidade. A atuação do narrador evidenciada pela estratégia que pratica em grande parte das narrativas – isto é, predominantemente narrar em tempo posterior, de um nível externo ao advento narrado e com voz não personificada⁶ – denunciaria, como efeito de sentido, atitude de isenção aos fatos narrados. Entretanto, o discurso – pelos recursos gerados a partir da polifonia – sugere que o narrador manifesta forte simpatia em relação ao elemento ítalo-paulista e antipatia para com o paulistano de cepa. Desse modo, o paradoxo maior é o fato de, em não delimitar propriamente a figura de heróis determinados, assumir o papel de “herói demoníaco”⁷, alavancando – pelo jogo enunciativo de aparente isenção ao se afastar e conceder voz aos personagens – a eficácia do poderio irônico que lhe ambienta a prosa. Observa-se que, para Lucács, o “herói demoníaco” é sempre um “personagem problemático”. Isto é, aquele que se lança a uma busca degradada – inautêntica – a fim de atingir valores autênticos. O que parece ocorrer no discurso em foco é o fato de que o exercício de substituição proposto sobre si mesmo – ao assumir tal postura

⁵ Pode-se pensar numa ação que interpola – por hibridismo – o gênero épico ao dramático. Ver CAMPOS, Haroldo de. “Ruptura dos gêneros literários”, in: MORENO, C.F. *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

⁶ Segundo terminologia de G. Genette em *O discurso da narrativa*.

⁷ Nos moldes desenvolvidos por G. Lukács em *A teoria do Romance*.



– culmina por subverter a ordem normalmente esperada; qual seja, a de que o êxito sempre pende para o lado dos poderosos. Assim parece se constituir o núcleo profundo do constructo irônico no espaço ativo da linguagem em Alcântara Machado. Ou seja, o ensejo a um possível encontro, a um dado equilíbrio, à autenticidade, pela emancipação presentificada das sensações conflitantes manifestadas nas vozes-personagens e na atitude retórica do narrador.

Se o concurso do rádio é determinante na composição textual de Alcântara Machado, o mesmo ocorre com o cinematógrafo. Se o rádio pressupõe o empenho verbal por meio da imagem sonora; a aproximação ao discurso cinematográfico, oportuniza o trabalho com a imagem visual. Deste modo, o discurso alcantariano constitui-se a partir do registro de pequenas cenas sumarizadas – como retratos discursivos de fotogramas cinematográficos – dispostos em determinada velocidade e sequência, capturando o movimento frenético dos acontecimentos. Assim sendo, o resultado em projeção estabelece-se a partir do sucesso de montagem das cenas.

Em virtude do apego à linguagem cinematográfica, o espaço discursivo do narrador instaurado por Alcântara Machado vale-se do (re)corte e do fragmento como meio de construir uma imagem do cenário global retratado. Assim, justapõe situações diversas, tempos não consecutivos, como a combinar fotogramas para a montagem dos mesmos. Deste modo, o que poderia sugerir aleatoriedade na combinação das cenas sumarizadas, em verdade, se constitui em exercício de consciência espacial no trato com a montagem delas, segundo consciência sîgnica previamente articulada.

No todo, desde o primeiro momento, o receptor, se depara com uma visão planimétrica do texto marcada por uma série de procedimentos gráficos significantes – diferença de espaçamentos, utilização de letras em caixa alta, abuso de sinal de pontuação (reticências, travessões, pontos de exclamação), vários tipos de letras – que especificam uma determinante preocupação com a espacialidade visual da palavra disposta sobre o papel, a fim de amplificar determinados sentidos. Em proporção semelhante ocorre o uso de referências ao espaço das tonalidades cromáticas. Dentre elas, há a predominância do verde e do vermelho, indício de simpatia às cores da bandeira italiana.

Deste modo, a retórica do narrador alcantariano é fundamental para o arranjo sensorio-espacial do texto, ao posicionar-se aos moldes de um cinematógrafo. Avança e recua no tempo, indistintamente. Promove, por vezes, a simultaneidade de flagrantes de



falas e acontecimentos. Aproxima-se determinando a dramaticidade do detalhe e/ou afasta-se como a observar a uma distância capaz de imprimir menor objetividade à imagem selecionada. Deste modo, acaba por trabalhar a atitude visual da letra, imprimindo maior ou menor sentido de tragicidade e/ou frieza. Ao exercitá-la permite entrever as funções de literato e de historiador/jornalista. O ponto de interesse – que culmina por lhe iluminar a presença estética – é que nem sempre coaduna o sentido esperado de uma atitude narrativa com o significado do fato retratado. Pode-se, neste caso, associar o trabalho com a linguagem no constructo irônico à maneira “demoníaca”, talvez como meio de atualização retórica vigente nas ações dos primeiros modernistas. Este jogo ainda pode suscitar a vivência ressignificada de efeito catártico, ao possibilitar à recepção – em simultâneo – juízos de riso/contentamento e indignação/padecimento.

Por tais atributos, a opção discursiva pelo assédio ao espaço modal de cenas sumarizadas. O todo se constrói por fragmentos, tomadas repentinas, algumas apresentadas como sem qualquer importância – aparentemente jogadas na tela. Mas, não. Tudo conspira na formação espacial do momento, da convulsão da época: vozes em destaque, compondo e sendo compostas por vocalizações distantes, aos burburinhos. Misto de atitudes degradadas e ações de franca sinceridade. Momentos de tristeza aliados a instantes de fértil contentamento. Enfim, a captura da unidade pelo fragmentar sonoro e visual do discurso; no caso em estudo – por atualização ao molde futurista –, em virtude da ressignificação da velocidade da máquina e do mercado, gerando e gerindo a cidade e a conformação da sociedade paulistana nos princípios do século passado.

De certo modo, tais elementos ilustram o pensamento de que o processo de montagem na literatura aponta para o início da desestruturação da narrativa tradicional na medida em que se negam os elementos estruturais por meio da fragmentação e da superposição de pontos de vista, tempos, espaços, modalizações.

O dialogismo manifesta-se, como mencionado, pela pluralidade de discursos concorrendo para objetivo único. Assim, comungam culturas, línguas, meios de comunicação, apitos e fumaça das fábricas que culminam por determinar na fixação de uma época e de um lugar específicos – por intermédio da letra – pelo registro de referências tópicas. Nesse caso, o narrador como que se coloca no vão do mercado e propõe gerenciar um balcão de reclames publicitários. Assume de vez, o discurso da oferta e da procura: a mais valia, o valor de troca, o valor de uso, as leis do mercado, imprimindo-lhe, por



subliminaridade, encobertas sutilezas. Assim, “chapéu Borsalino”, “Rua da Liberdade”, “Lancia Lambda”, “Avenida Paulista”, “vesperal do Paulistano”, “Isotta Fraschini”, “Olio di Lucca”, “bacalhau português”, “Ford”, “Buik”, “Hudson”, “Casa São Nicolau”, “O’...lha’a a gasosa!”, “Rua da Barra Funda” – entre outras referências de sentido referencial – emergem no discurso de Alcântara Machado, amplificados pela assunção iluminada e transformadora de segmentos subliminares atinentes à vivências e pulsões humanas. Por isso, em princípio, observa-se o registro à somatória de atitudes – tanto no âmbito da expressão quanto do conteúdo – que, em si, determinam o jogo construtivo manipulado pelo autor para montar um discurso moldado com total afinidade ao espírito da época e – talvez – até a frente dela: Alcântara Machado, modernista; e, para além, voz e dois pés fincados na modernidade. Fator crucial e determinante que culmina por predispor-lhe e a encaminhar-se discursivamente em direção ao sentido de deslimitar a cidade das cidades, o homem dos homens, o tempo dos tempos, retomando ao centro da razão que visa a apresentar – na tela da manifestação discursiva, aparentemente particular e específica – o espaço transversal, e em trânsito, da própria condição humana.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BOMENY, Helena. “Encontro suspeito: história e ficção”. *Dados - Revista de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, vol. 33., n.1, pp. 83-118, 1990.
- BURKE, Peter. “A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa”. In: *A escrita da história*. São Paulo: UNESP, 1992.
- CAMPOS, H. de. “Ruptura dos gêneros literários”, in: MORENO, C.F. *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja Universidade, s.d.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História. Teoria. Ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LUKÁCS, G. *Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2007.
- MACHADO, Alexandre Ribeiro M. [sob pseudônimo Juó Bananère]. *La divina encrenca*. São Paulo: ed. do autor, 1915.
- _____ [sob pseudônimo Juó Bananère]. *Galabaro*. São Paulo: edição do autor, 1917.



MACHADO, António de A.. *Novelas paulistanas*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira*. O Modernismo. São Paulo: Cultrix, vol. VI, 1965)

ROSENFELD, A. "Reflexões sobre o romance moderno". *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SILVA, Vera Maria T. "São Paulo dos anos vinte nos contos de Alcântara Machado". In: *Ciências & Letras – Revista da FAPA de Educação, Ciências e Letras*, Porto Alegre: Ed. FAPA, no. 34, 2003.

Recebido: 05/05/2022

Aprovado: 15/05/2022

