

Título: *Estudos de Literatura Brasileira em Portugal: Travessias*

Organização: Francisco Topa, Joelma Santana Siqueira e Solange Fiuza Cardoso Yokozawa
Design gráfico: Helena Lobo Design | www.hldesign.pt
Co-edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória»
Via Panorâmica, s/n | 4150-564 Porto | www.citcem.org | citcem@letras.up.pt
Edições Afrontamento, Lda. | Rua Costa Cabral, 859 | 4200-225 Porto
www.edicoesafrontamento.pt | geral@edicoesafrontamento.pt

N.º edição: 1759

ISBN: 978-972-36-1536-4 (Edições Afrontamento)

ISBN: 978-989-8351-66-1 (CITCEM)

Depósito legal: 420467/17

Impressão e acabamento: Rainho & Neves Lda. | Santa Maria da Feira
geral@rainhoeneves.pt

Distribuição: Companhia das Artes – Livros e Distribuição, Lda.
comercial@companhiadasartes.pt

Trabalho cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) e por fundos nacionais através da FCT, no âmbito do projeto POCI-01-0145-FEDER-007460.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

<i>Considerações sobre os estudos de literatura brasileira em Portugal</i>	7
Francisco Topa Joelma Santana Siqueira Solange Fiuza Cardoso Yokozawa	

ABERTURA

<i>Uma visão geral e parcial da «literatura brasileira»</i>	19
Arnaldo Saraiva	

ESCRITORES BRASILEIROS EM PERIÓDICOS PORTUGUESES

<i>Contribuições do Almanaque de Lembranças para as relações luso-brasileiras</i>	27
Vania Pinheiro Chaves	
<i>Anália Vieira do Nascimento e os logogrifos</i>	43
Beatriz Weigert	
<i>Lygia Fagundes Telles na revista Eva: o conto «O olho de vidro»</i>	51
Francisco Topa	
<i>A recepção de João Cabral de Melo Neto pela crítica portuguesa: de Vitorino Nemésio aos anos 60</i>	59
Solange Fiuza Cardoso Yokozawa	

ESTUDOS DE POESIA BRASILEIRA & OUTROS ESTUDOS

<i>João Cabral e Clarice Lispector: sim contra sim</i>	77
Joelma Santana Siqueira	
<i>A dor de viver: Miserere, de Adélia Prado</i>	89
António Manuel Ferreira	
<i>Vamos comer Oswald?: processos de devoração na poesia brasileira contemporânea</i>	101
Joana Matos Frias	
<i>Orfeu na cena trágica brasileira</i>	115
António Donizeti Pires	
<i>Uma reportagem imagológica da velha Europa por um modernista brasileiro: Antônio de Alcântara Machado e Pathé Baby</i>	135
Alberto Sismondini	

UMA REPORTAGEM IMAGOLÓGICA DA VELHA EUROPA POR UM MODERNISTA BRASILEIRO: ANTONIO DE ALCANTARA MACHADO E *PATHÉ BABY*

ALBERTO SISMONDINI

U. Coimbra / Centro de Literatura Portuguesa, sarvagi@fl.uc.pt.

Ao analisar a visão da Europa, pelos viajantes brasileiros do século XX, numa perspectiva literária, é preciso considerar para o nosso discurso uma disciplina como a Imagologia que, no entender de Maria João Simões, pode ser representada como «uma via de aproximação ao desconhecido figurado literariamente» (SIMÕES, 2011: 9). Entre os autores modernistas que tornaram a odepórica uma fonte de inspiração, não podemos descurar Antônio de Alcântara Machado e o seu *Pathé-Baby* (1926)¹.

Falando em estudos literários, será também útil apreciar a obra de Mikhail Bakhtin, pois o seu trabalho referente a Rabelais e à cultura popular (1965)² resulta firmemente interligado a uma análise sobre a fenomenologia do entrudo, e o próprio modernismo brasileiro considera o carnaval como elemento fundacional da sua poética, tal como se encontra expresso nos manifestos Pau Brasil e Antropofágico de Oswald de Andrade.

Um aspeto importante nesta análise é a focalização operada pelo autor russo na representação carnavalesca do corpo, denominada «realismo grotesco», cuja peculiaridade é rebaixar tudo o que é alto, espiritual, ideal, abstrato. Nesse processo típico da paródia, a diminuição não tem um carácter formal nem relativo: o alto é o céu, o baixo é a terra que representa

¹ Para o nosso trabalho foi considerada a edição fac-similar editada em 2002 pela Livraria Garnier, Belo Horizonte-Rio de Janeiro.

² *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* [Tvorčestvo Fransua Rable v narodnaâ kul'tura srednevekov'â i Renessansa]. Foi utilizada a tradução italiana de Romano Di Mili (1979), publicada pela editora Einaudi.

o princípio da absorção (túmulo, ventre) mas ao mesmo tempo do nascimento e da ressurreição; o rebaixamento como aproximação à terra enaltece imagens deformadas e exageradas do aspeto corporal gerador, isto é, a boca, os órgãos genitais, a barriga, de forma geral os orifícios que comunicam com o mundo exterior, para atos fisiológicos tais como comer, defecar, copular, engravidar, reproduzir-se. Um aviltamento aparentemente desconsagrador, mas que de facto ganha caráter sagrado por exaltar atos geradores de uma nova vida.

Citando e contestando a categorização do cómico operada, por Schneegans nas artes plásticas (BACHTIN, 1979: 332-350), Bakhtin considera o exagero caricatural como uma propriedade imprescindível do grotesco. Não podemos deixar de corroborar a constatação de as representações grotescas encontrarem na caricatura a sua forma expressiva natural, pois as ordens hierárquicas estabelecidas são subvertidas de forma transgressiva, para criar um contraste violento com os padrões canónicos. Grotesco e caricatura vivem do contraste, representam o polo oposto da regularidade, em conflito com o belo, exasperando o feio. É notório que a caricatura aproveita o feio e exagera as proporções, falsificando os gestos, a voz, os traços pessoais exteriores e espirituais de um indivíduo. A caricatura representa apenas o aspeto torpe, evidencia-o para uma representação cómica. A caricatura é inovadora, pois não se limita a reproduzir o que já existe, mas opera uma autêntica descoberta³, aproveitando o real para dele focar apenas o objeto de escárnio. A caricatura torna definitivamente visíveis aspetos com que não deparamos normalmente.

Ao enunciar a sinapse carnaval-caricatura, não podemos dissociar desta conexão Antônio de Alcântara Machado, um autor que muito aproveitou a caricatura para cantar nas suas ficções modernistas uma nova sociedade paulistana «que ignorava a vetusta Academia de Direito e nada sabia dos salões que acolheram, antropofagicamente, os homens de 22» (BOSI, 1994: 375). O autor de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, filho de uma ilustre família da capital, fez três viagens à Europa na década de vinte do século passado. A deslocação ao antigo continente, tal como enfatiza Claudete Daflon, constituía uma espécie de rito de passagem para a intelectualidade brasileira.

A condição peculiar dada pela situação do Brasil no cenário internacional em função de sua tradição colonial ainda mais favorecia o deslocamento, no caso, para a Europa. Era uma movimentação decorrente ora da obrigatoriedade de finalizar os estudos formais ora do entendimento de que o mundo estava no além-mar. Diante disso, a travessia do Atlântico era bastante frequente entre os membros da elite brasileira e acentuou-se ao longo do século XIX (DAFLON, 2011: 26).

Pathé-Baby (1926) é um original relato de uma viagem à Europa que ocorreu em 1925 e que incluiu no seu roteiro Portugal, Espanha, França, Itália e o Reino Unido. O título da obra vem do aproveitamento metonímico do novo sistema de produção de filmagens da empresa parisiense «Pathé Frères», que tornou acessível também aos amadores o

³ Cf. o pensamento de Kuno Fischer (1899) citado em bibliografia.

mundo da criação cinematográfica. Uma câmara Pathé-Baby simboliza a natural evolução modernista da clássica máquina fotográfica e representa uma ocasião bem aproveitada para pôr em prática uma escrita experimentalista, acentuando o hiato existente relativamente às formas canónicas de redação das narrativas ligadas à deslocação. O estilo fragmentado em que se instaura a descontinuidade do enredo, o cariz expressionista dos episódios, a emergência imperiosa de estado de ânimo, a relativização da cronologia contra qualquer unidade de tempo e de espaço, procuram uma geminação com a sétima arte, tornando a escrita de *Pathé-Baby*, nome em si já revelador, um «cinema com cheiro» (ANDRADE, 2002: 12).

Demonstrando uma atitude diferente da maioria dos viajantes brasileiros à Europa, e nomeadamente à Itália, Alcântara Machado parece não ser intimidado pelos vestígios de muitas civilizações milenárias e recusa qualquer subordinação a uma cultura que considera velha e gasta.

A questão da viagem transoceânica e as suas decorrências no cenário modernista brasileiro encontravam o interesse do escritor. Na crônica «Guaranis viajados», publicada em 1926 no Jornal do Comércio, mostra-se crítico à atitude basbaque dos brasileiros na Europa, especialmente pelo fascínio que habitualmente demonstram pelo que há de tradição e de antigo: «Só têm olhos extasiados para o presente-passado, para as projeções absurdas deste naquele, para a mercadoria multacentenária pela idade e pelo espírito dos museus oficiais» ou «O brasileiro dá um pulo até a Europa e volta botocado como foi. Reforma o guarda-roupa mas não reforma as ideias» (DAFLON, 2011: 32).

A escrita do jovem autor parece influenciada pela estética das vanguardas europeias ocidentais, corroborando o culto da industrialização como sinónimo de civilização. A estratégia representativa escolhida é o enaltecimento das paisagens das metrópoles industriais do norte versus o depreciamento ao nível grotesco de eventos aos quais o autor assiste, geralmente na Europa do sul ou latina e nomeadamente em Itália.

Enfatizando o aspeto surreal dos seus habitantes, a Europa torna-se consequentemente o palco de uma eterna *Commedia dell'Arte* fundamentada no grotesco; logo à chegada a Lisboa, vai o narrador ao encontro da rudez dos seus habitantes e sujice da cidade:

A lancha pula nas vagas: desce, sobe, desce, sobe [...] – Ainda levamos muito tempo para alcançar a terra? – Eu sei lá! A cusparada completa a resposta amável. Enfim, Porto da Desinfecção. Merece desinfecção urgente. Imundo [...] Mau cheiro [...] o motorista não devia ter direito de usar colarinho, (mas usa, emporcalhado). (MACHADO, 2002: 29).

Também Toledo aparece decadente e pobre:

A miséria estende as mãos encardidas deante da Catedral. O sacristão é analfabeto [...] O microcéfalo de batina, com as unhas enlutadas, vai tocando nas ânforas de ouro, nos peitorais de esmeraldas, nas custódias de safira, nas imagens de coral. (MACHADO, 2002: 224).

Existe uma dicotomia entre a percepção da Europa latina e da Europa norte-ocidental, cuja paisagem marcada pela industrialização ganha a mais alta consideração no olhar do jovem escritor. De facto o roteiro europeu apresentado no livro contém 11 capítulos referentes à Itália, 7 à Espanha, 1 a Portugal, 3 à França do norte (essencialmente Normandia e Paris) e apenas 1 à Inglaterra.

A representação de Itália, um país que saiu exausto da Grande Guerra e tentou encontrar no regime fascista a panaceia dos seus problemas, corresponde à do País do Carnaval por excelência. A procura de fontes anedóticas por Alcântara Machado parece já ter como referência os italianos de São Paulo, que seriam sucessivamente os protagonistas das *Novelas paulistanas*⁴. Os fragmentos narrativos italianos procuram, talvez inconscientemente, um «*déjà-vu*» do ambiente dos bairros de imigrantes de Brás, Mooca ou do Bexiga. A diáspora, que do país de Arlequim, Colombina e Polichinelo tinha trazido para São Paulo milhares de trabalhadores, era um fenómeno de tal monta que influenciava a composição social da cidade e do estado, contribuindo para forjar até uma «máscara» ítalo-paulista: Juó Bananére, aliás Alexandre Ribeiro Marcondes Machado⁵ (1892-1933), autor de artigos e poemas no jornal o *Pirralho* de Oswald de Andrade entre 1911 e 1915. Alcântara Machado a seu respeito considerava:

A imigração italiana nos trouxe um magnífico tipo anedótico, urbano e inteiramente representativo da nova fisionomia da cidade. Pitoresco, simpático, orgulhoso da bela Itália, satisfeito com a segunda pátria, gesticulador e prolixo, presta-se perfeitamente à caricatura, cita Dante e

⁴ Este livro editado em 1961 é uma reunião de quatro obras anteriormente publicadas: *Brás, Bexiga e Barra Funda, Laranja da China, Mana Maria e Contos avulsos*. As *Novelas* testemunham as alterações que o desenvolvimento da cidade trouxera à paisagem urbana de São Paulo no início do século XX. Uma cidade povoada por novos habitantes, principalmente imigrantes italianos, a relacionar-se com o tronco luso-indíio da sociedade urbana antiga, provocando mudanças de costumes, mentalidades, até influir nas morfologia e sintaxe da fala popular.

⁵ «Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (Pindamonhangaba, SP, 1892 - São Paulo, SP, 1933). Poeta, cronista e engenheiro civil. Filho do médico José Francisco Marcondes Machado e de Mariana Ribeiro Marcondes Machado, vive até os sete anos na cidade natal, em seguida completando os estudos primários e preparatórios em Araraquara e Campinas. Muda-se para a capital, onde cursa o ginásio em humanidades, no Colégio Estadual Presidente Roosevelt. Em 1911, inicia sua colaboração para a revista *O Pirralho*, criada por Oswald de Andrade (1890-1954), com *As Cartas D'Abax'o Piques*, escritas numa linguagem macarrônica, mistura de português e italiano, inspirada na fala dos imigrantes do bairro Bela Vista (Bexiga), de São Paulo. É demitido da revista em 1915, após publicar uma sátira ao discurso nacionalista que o poeta Olavo Bilac (1865-1918) realizara na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco. Torna-se então redator da página *Sempr'Avanti!!* da revista quinzenal *O Queixoso*, editada por Monteiro Lobato (1882-1948). Forma-se em engenharia civil na Escola Politécnica de São Paulo em 1917, fundando uma empresa de construção, em seguida. No mesmo ano, publica em parceria com Moacir Piza *Galabaro*, livro em ataque ao Cônego Valois de Castro, que havia defendido as críticas feitas ao Brasil pelo *Diário Alemão*. Volta a colaborar para *O Pirralho*, no qual mantém a página *O Féxa*. Em 1924, seus poemas dispersos são recolhidos no volume *La Divina Incrensa*. Cria o jornal semanal *Diário do Abax'o Piques* em 1933, que terá 21 números, até a morte do autor». In FERREIRA, Claudiney, org. – *Enciclopédia Itaú Cultural da Literatura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbe=5207&cd_idioma=28555&lst_palavras=>>. [Consulta realizada em 23/10/2013].

intervém na política local. Voltolino⁶ desenhou-o bigodudo, pançudo, de cachimbo e bengalão. [...] Voltolino enriqueceu a galeria [da caricatura brasileira] com um tipo novo: o ítalo-paulista. (MACHADO, 1940: 225 e 252).

Juó Bananére é a síntese da nova sociedade paulista em que o imigrante, providentemente de ascendência italiana, se afirmava no cenário político e social. Surgiu como alter-ego de Annibale Scipione, colunista do *Pirralho* e pseudónimo do próprio Oswald de Andrade, e teria em Juó Larangére (criado por Geswaldo Castiglione) mais um epígono. Ganhou tão vasta popularidade que chegou a dirigir a secção *Rigalegio*⁷ (1913-1914), sempre redigida numa pitoresca língua de contacto luso-italiana. Juó Bananére autoproclamado «poeta, barbiere i soldato – Candidato á Gademias Baolista de Letras» foi uma das vozes mais contundentes do Pré-modernismo brasileiro, demonstrando afinidades com as vanguardas europeias contemporâneas, nomeadamente o Dadaísmo:

Juó Bananére foi a barulhenta e histriônica figura que, tanto ética como esteticamente, começou a modificar o triste quadro conservador do início do século XX no Brasil. Com seus artigos debochados e alegres, o escritor destruiu toda a postura solene que havia no país.

Suas atuações panfletárias e nacionalistas só igualam a dois outros personagens da história literária brasileira: o poeta barroco do século XVII Gregório de Matos, apelidado, por sua irreverência, de «boca de inferno», e o próprio Oswald de Andrade dos tempos antropofágicos de 1924. (FONSECA, 2001: 79).

Definida por marcar uma literatura epistolar em português macarrônico, salpicado de inúmeros italianismos lexicais, semânticos e sintáticos, a escrita de Bananére ao longo do tempo abarcou novos géneros, como poemas, comédias, artigos, *slogans* publicitários, paródias de canções, tudo a coexistir na mesma folha. Vai, a mero título de exemplo, a reprodução do *incipit* ao relatório de contas do ano 1913, como aparece no *Rigalegio* anexo ao n.º 125 do *Pirralho* (10 de janeiro de 1914).

Relatorio i bilanceto currispundente du anno di milanovecentotrezze

Tuttos munno anda dizeno ai qui tê una brutta grise, chi stó tutto quibrato ecc. ecc.

Uh! per la Madonna! Chi mintira! U gaffé Guarany tá sempri xüigno piores d'un indisgraziato.

Tuttasvia, u meize passato quibró quaranta bango do Gusteio Rulare! Ma u «Rigalejo» inveiz sta muito bê i non tê pirighio de si quibrá.

Con istas spricaçó damose oggi u bilanceto du animo de 1913. (RIGALEGIO, 10.01.194, N. 125)

⁶ Trata-se do desenhista paulistano Lemmo Lemmi (1884-1926).

⁷ O *Rigalegio* era um «Dromedário ilustrado: anarchia, socialismo, literatura, vervia, futurismo, cavaço», cf. FONSECA, 2001: 64.

De facto, Juó Bananére fez da paródia uma arte entre jornalismo e literatura, num percurso próprio que se tornou inspirador para a ficção de Alcântara Machado.

As crónicas italianas de *Pathé-Baby* ultrapassam em número as outras, que dizem respeito aos outros países europeus e que em geral focam estereótipos aptos a corroborar a ideia de o Velho Continente estar atrasado na corrida para a modernidade: Las Palmas é uma colónia britânica, a higiene da Europa do sul é duvidosa, com Lisboa e os seus «mercados infectos», tal como Barcelona e as ruas de Sevilha sabem a «manteiga rançosa»; Toledo é assombrada por mendigos, Londres parece povoada de «cachorros bem educados» a cumprimentar-se de longe e as mulheres parisienses feias são as únicas honestas.

Milão, cidade do carnaval ambrosiano e da máscara Meneghino é o primeiro alvo das narrações itálicas do nosso autor. O «take» de abertura consagrado à Itália é dado na Galleria Vittorio Emanuele e a atmosfera festiva apresentada aparenta à de uma *navis stultorum*, se comparada com as descrições sobre Paris e Londres na mesma obra: há homens cujo visual recorda fantasias («não usam chapéus, usam juba. Fantástico. Os cabelos formam chumaço»), que se abandonam a atos impudicos e irracionais: «... os terríveis com o olhar despem e apalpm as mulheres. Reúnem-se em grupos, riem e cantarolam, gesticulam, berram, cospem e assobiam.» (MACHADO, 2002: 87-88).

E outras cenas intrigantes continuam a evocar um cortejo carnavalesco...

... soldados, velhos e criados assobiam Puccini [...] Carabineiros carnavalescos, aos pares (um alto e um baixo, um alto e um baixo) [...] parada de galões e de fardas [...] Mulheres grávidas, de andar soleníssimo. Todas as gravatas masculinas são vermelhas, todos os pés femininos são de anjo.

Uma situação análoga vem representada no episódio «regozijo nacional» a mostrar um país entregue ao fascismo e à figura carismática de Mussolini, que visa alimentar o orgulho nacionalista. O cortejo celebrativo é novamente objeto de gozo. A ironia futurista está bem patente neste excerto a alterar para o registo cómico o fervor patriótico:

Gritos de cartazes: VIVA EL RE! VIVA IL FASCIO! VIVA IL DUCE! Taratá-tchim-bum de bandas ambulantes. Camisas pretas. Cada peito de oficial é um anúncio de estabelecimento fabril premiado em cinquenta exposições universais [...] um mutilado bigodudo tropeja de instante a instante: Evviva il Re! Evviva Mussolini! (MACHADO, 2002: 90-91).

O fragmento «notabilidades amestradas» (MACHADO, 2002: 89-90) apresenta-se como um exemplo cabal do processo de aviltamento caricatural representado pelo autor, tendo como protagonista um amestrador de pombos, cujos nomes evocam personalidades insígnias tais como Mussolini, que «agita as azas», D'Annunzio, «um pombo de penas arrepiadas», Eleonora Duse, Francesca Bertini, Maria Melato, Pietro Mascagni⁸.

⁸ Eleonora Duse (1858-1924), Francesca Bertini (1892-1985) e Maria Melato (1885-1950), famosas atrizes de teatro e de cinema. Pietro Mascagni (1863-1945), compositor cuja obra mais popular é a ópera *Cavalleria rusticana*.

A imagem de Veneza é logo associada ao carnaval desde as primeiras linhas do texto «país da música», quer pela forma de representação de um festejo na Piazza San Marco, quer pela imagem sugestiva da parte cimeira da Basílica:

Do alto do Campanile, fogos de Bengala ensanguentam a noite. As pombas disparam. E a multidão vermelha, ondulando na praça estoura em aplausos. Os palácios abrem mil olhos brilhantes. [...] Os cavalos da Basílica puxam um carro fantástico de carnaval em que explendem cúpulas (MACHADO, 2009: 97).

A multidão é objeto de atenção, pois é geradora de situações hilariantes pelo contraste gerado entre uma atitude séria a cruzar-se com eventos cómicos, que perturbam a alta conduta de um concerto de música wagneriana:

As espadas dos oficiais prendem a renda dos chales femininos. Choradeira infantil. Bandejas de refrescos. Abalroamentos. A pituitária estrangeira sente indisfarçavelmente a aversão nacional ao banho. Toscanos fumegando [...] dez minutos de agitação berrante [...] Encerra-se o concerto. – Gelati! Gelati! (MACHADO, 2002: 97-98).

A disjunção entre o solene e o grotesco continua a ser evidenciada em mais «takes»: em Assis quem perturba a paz mística do local é o «franciscano de hálito fedorento» que «limpa os dentes com o polegar» (MACHADO, 2002: 161), em Roma é mais um «guia de mau hálito» a demonstrar uma «erudição decorada» na poeira do Foro romano (MACHADO, 2002: 172), cuja inutilidade move o autor a desejar a construção de um arranha-céu no local; em Florença a atmosfera romântica de uma serenata é ridicularizada pela ênfase dada à corcunda do cantor, a lidar com um gato barulhento (MACHADO, 2002: 114), sempre em Veneza, os desacertos de orquestra e tenor profanam a *Aida* de Giuseppe Verdi (MACHADO, 2002: 99), em Nápoles as «mãos imundas do motorista-Baedeker» perturbam a visita à cidade e a contemplação do panorama desde Posillipo (MACHADO, 2002: 145-146).

Relembrando as considerações de Bakhtin sobre as imbricações entre o carnaval e a *Commedia dell'Arte* «... la commedia dell'arte, che più di ogni altra ha conservato il suo legame con il carnevale dal quale aveva preso vita» (BACHTIN, 1979: 41), o episódio da discussão entre pisanos põe a tónica na atitude natural dos italianos a fazer teatro:

Discussão de dois italianos na Ponte de Mezzo. Tempestuosa. Acabam mal. É agora a bofetada. Não. Berram ainda. É agora. Ainda não. Um esfacela o outro. É certo. Os dois se engolem. Fatalmente. Mais um berro e a desgraça se dá. É agora! E não aparece um carabineiro! Que horror! É agora! É ago...

– Arrivederci. Tanti saluti a casa!

– Grazie. Tante belle cose alla zia!

Amicissimos. (MACHADO, 2002: 128).

A deformidade, a anormalidade física dos indivíduos que povoavam as feiras carnavalescas medievais (anões, gigantes, aberrações da natureza) inscrevem-se também na mesma categoria do corpo saudável sujeito a alterações (crescimento, gravidez, doença, velhice, decadência, desmembramento). O corpo grotesco não vem separado do mundo, não é fechado, é um corpo em processo, metamorfoseado, em relação com a natureza e com a incessante dinâmica de morte e rejuvenescimento. A imperfeição, a sujidade dos corpos e as suas secreções são novamente focadas numa Nápoles intemporal, no episódio mais emblemático e bakhtiniano, que a seguir vai reproduzido:

lixo

de longe o mau cheiro anuncia a podridão. Podridão que se vende, como peixe, na Piazza del Mercato. Os vendedores berram um berro cantado. Mulheres manchadas de sujeira no rosto, nas mãos (os pés!...), escarram e gesticulam.

A seguir, Strada del Lavinaro. Sentina habitada. As casas unem-se no alto por varais coloridos. O vento balança as calças remendadas e os cobertores furados.

Cosinhas ao ar livre. Confusão de mostras de sapatos, de tabaco, de roupas, de verdura. Cheiro azedo de comida popular. Humidade pestilenta. Crianças núas pulando em poças de água verde. Mulheres amamentando. Burricos. Fedor de aglomeração pública. Pannels de macarrão. Mixórdia de cortiço. Mãos magras, abaixadas, catando pedaços de pão e tócos de cigarro. A Traviata fanhosa (tarari-tarará-tatari) de um realejo torto. Flores de papel. Imagens santas. Tascas.

– Signori, tengo una bella guagliona

Dois olhos lindos de miséria. Gestos obscenos. Pilhas de parmezão e grana. Blesfêmias compridas. Bandeirinhas tricolores. Cartazes. OMMAGGIO A MARIA S.S. DEL CARMINE! VIVA MARIA S.S. DEL CARMINE! Em baixo a carvão: Morra!

Uma velhinha corcunda dançando a tarantela ao som de uma orquestra de assobios garotos. Caçada desesperada de piolhos na soleira de uma porta. Algararra e moscas. Pitoresco.

Saudade da creolina. (MACHADO, 2002: 147).

A evocação do desinfetante para dissolver tais cenas, dignas das telas de Hieronymus Bosch, é afirmação da superioridade do homem modernista e americano, que não aceita a subordinação à cultura poeirenta e decadente da Europa, encarnada pela Itália. Apesar de Paris fazer parte da «velha» Europa, em *Pathé-Baby* o olhar sobre a capital gaulesa é bem mais indulgente, pois Paris é plataforma de lançamento das vanguardas e os seus habitantes vibram ao ritmo dos avanços tecnológicos, como bem expressa a descrição ao ritmo futurista da chegada à metrópole:

Trilhos, trilhos, trilhos. Discos verdes, discos vermelhos. Lanternas. Sinais. Avisos. Letreiros. Trens parados. Trilhos. Postes. Guindastes. Locomotivas fumegantes. Arrabaldes tranquilos. Automóveis. Estações pequeninas de nomes enormes. Fumaça. Trilhos. Rapidez do trem que vaa. Ruído. Imobilidade das cousas que ficam. Cheiro de gente. Cheiro de trabalho. Cheiro de civilização. Trilhos. (MACHADO, 2002: 43).

Também Londres, apesar de ser representada em rituais sociais formais já ultrapassados pela modernidade, sabe seduzir o autor com os encantos da tecnologia aparentada pelas fábricas e o frenesim por elas gerado:

Londres ofega como um motor. À esquerda o que faz tanta gente? As docas são o íman das embarcações. Os guindastes gemem, no fundo. É dos Tubes o ronco surdo. O ar cheira a gazolina. Confusão. Dinamização. Civilização. (MACHADO, 2002: 80).

O mesmo não se pode dizer das cidades italianas, das espanholas ou da própria Lisboa irremediavelmente condenadas a ser palcos de estéreis máscaras recatadas, que veneram um passado oco, inútil. Roma é definida polemicamente «Roma-ruína, Roma-sacristia», até o definitivo «Roma-cemitério» qual último ato de degradação imagética da antiga urbe, Las Palmas é posse dos turistas britânicos, Madrid governada por um rei inepto, Lisboa suja e em mau estado de conservação (MACHADO, 2002: 174).

Partindo do princípio de que a representação de relações culturais é um espelho de um confronto, envolvente de um grau elevado de subjetividade⁹ (LEERSEN, 2003), podemos afirmar que as andanças de Alcântara Machado pelo velho continente parecem procurar confirmações da paisagem humana já por ele encontrada nos bairros populares de São Paulo, pois o imigrante pobre ganha o menosprezo do nativo rico e leva o mesmo fardo de preconceitos da sua terra de origem. Também o olhar iconoclasta do jovem modernista mostra nações supostamente não representadas por lugares-comuns nos subúrbios da capital (São Paulo): a libertinagem parisiense dos bailaricos frenéticos e os cómicos hábitos excêntricos dos londrinos.

Alcântara Machado, como sublinha Oswald de Andrade no prefácio à obra citada, já não quer «imitar Hans Staden» (ANDRADE, 2002: 12), recusa ter a Europa como padrão estilístico para relatar a sua viagem, nega a atitude de dependência cultural que vigorava entre os viajantes brasileiros, desde as origens do país. Com este novo entendimento, para os «carcamanos», os «galegos», os «portugas» aquém e além do Atlântico, pitorescos, pobres e limitados, incapazes de perceber o ritmo da civilização industrial contemporânea, não haverá salvação.

Referências

- ANDRADE, Oswald de (2002) – *Carta-Oceano*. In MACHADO, Antônio de Alcântara – *Pathé-Baby*. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Garnier, p. 11-13.
- APULEIO (2007) – *O burro de ouro*. Tradução e introdução de Delfim Ferreira Leão. Lisboa: Cotovia.
- BACHTIN, Michail M. (1979) – *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Trad. de Romano Di Mili. Torino: Einaudi.
- BANANÉRE, Juó (1914) – *Relatorio i bilanceto corrispundente du anno di milanovecentotrezze*. «O Rigalegio» suplemento de

⁹ Disponível em: <<http://www.imagologica.eu/leerssen>>. [Consulta realizada em 27/09/2015].

- «O Pirralho». São Paulo. 125 (10 de jan.). Em linha: <http://memoria.bn.br/pdf/213101/per213101_1914_00125.pdf>. (Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional do Brasil). [Última consulta a 28/10/2013].
- BOSI, Alfredo (1994) – *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- DAFLON, Claudete (2011) – *O percurso escrito da viagem modernista: experimentação em Alcântara Machado e Raul Bopp*. «Revista Investigações». Fortaleza. 1, 24 (jan.), p. 25-53.
- FERREIRA, Claudiney, coord. (2007) – *Enciclopédia Itaú Cultural da Literatura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/>. [Consulta realizada em 30/10/2013].
- FISHER, Ernst Kuno Berthold (2005) – *Über den Witz*. (Heidelberg: Carl Winter, 1899). New York: Elibron.
- FONSECA, Cristina (2001) – *Juó Bananére, o abuso em blague*. São Paulo: Edições 34.
- LEERSEN, Joep (s/d) – *Images – Information – National identity and national stereotype*. Disponível em: <<http://www.imagologica.eu/leerssen>>. [Consulta realizada em 27/09/2015].
- MACHADO, Antônio de Alcântara (1940) – *Cavaquinho e saxofone*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- ____ (1971) – *Novelas paulistanas*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- ____ (2002) – *Pathé Baby*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Garnier.
- ____ (2005) – *Brás, Beixiga e Barra Funda*. Comentários e notas de Glória Cordovani. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- SIMÕES, Maria João (2011) – *Cruzamentos teóricos da imagologia literária: imagotipos e imaginário*. In SIMÕES, Maria João, coord. – *Imagotipos literários: processos de (des)configuração na imagologia literária*. Coimbra: CLP, p. 11-53.

LITERATURA E HISTÓRIA