

A CRÔNICA URBANA DE SÃO PAULO PELA LUNETAS INVERTIDA DO HISTORIADOR (1910-1922)

Elias Thomé Saliba¹

Resumo: O artigo revisita fragmentos dos cronistas paulistas que, através da irreverência e do humor, representaram de forma alternativa o processo de urbanização de São Paulo. Tais registros constituíram parte de uma cultura urbana esquecida e marginalizada pelo ofuscamento produzido, não apenas pelo caótico processo de metropolização, como também pela ascensão hegemônica da cultura modernista a partir de 1922.

Palavras-chave: crônica; humor; memória; urbanização; São Paulo.

URBAN CHRONICLE OF SÃO PAULO AS SEEN FROM THE HISTORIAN'S INVERTED SPYGLASS

Abstract: The paper examines some passages written by those São Paulo's chroniclers who have depicted, through irreverence and humor, the urbanization of the city of São Paulo in a different manner. The reports they have produced consisted in a dimension of an urban culture that has been forgotten and sidelined by a downplaying process that followed both the chaotic process of metropolitanization and the rising of the hegemonic modern culture from 1922 onwards.

Keywords: chronicle; humor; memory; urbanization; São Paulo

Para compreender o presente, devemos aprender a olhá-lo de esguelha. Ou então, recorrendo à uma metáfora diferente: devemos aprender a olhar o presente à distância, como se o víssemos através de uma luneta invertida. No final a atualidade surgirá de novo, porém num contexto diferente, inesperado (GINZBURG, 2014: 13).

Este conselho, fornecido pelo historiador Carlo Ginzburg em livro recente, a propósito da sobrevivência de fórmulas emotivas na história da arte, também pode servir para examinar a caótica história da metropolização das cidades brasileiras, estes “mosaicos

¹ Professor Titular da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). E-mail: etsaliba@yahoo.com.br. Este artigo resulta de pesquisas realizadas no projeto “O riso e os dilemas de uma ética emotiva: perspectivas para uma história cultural do humor brasileiro, 1880-1960”, apoiado pelo CNPq. Dedicamos este artigo à memória do historiador Nicolau Sevcenko.

movediços” – como tão bem definiu Nicolau Sevcenko (2000: 48).

Caracterizada como tardia para alguns, compulsória para outros e, ainda, “periférica” para autores mais antigos – o advento da modernidade brasileira assinalou uma profunda ruptura nos costumes e valores vivenciados pelos homens e mulheres que experimentaram a história do século XX.

Esta experiência ambígua e traumática desencadeou desdobramentos profundos no campo cultural, geralmente caracterizados por aquele “choque das consciências” que interrompeu o fluxo das culturas tradicionais; pela destruição sistemática de espaços e tempos insulados; pela imposição de uma lógica desestruturante das identidades comunitárias; pela instituição da violência como apanágio legal do Estado e, afinal, pelo esquecimento produzido pelo desencontro de linguagens. Paralelamente e, em flagrante antítese à ciclópica construção de uma organização tecnológica mundial, – e talvez mais ainda no cenário das *idades periféricas*, nos deparamos com uma imensa construção de ruínas e vestígios².

Talvez o exemplo mais emblemático desta experiência traumática tenha sido o processo de criação das grandes metrópoles brasileiras na primeira metade do século XX, pois nenhum outro conseguiu agregar e reunir todos estes desdobramentos num mesmo conjunto, denso, dramático – e com extenso envolvimento coletivo.

Para o historiador da cultura, um dos tópicos mais fascinantes e complexos deste processo foi a configuração de um processo de esquecimento social ou, pelo menos, de ofuscamento das lembranças coletivas. Destituídas de nexos orgânicos, sejam eles de sentido histórico, cultural ou racional, as cidades brasileiras transformaram-se em amálgamas amorfos e disfuncionais, impossíveis de serem incorporadas como experiências culturalmente traduzíveis, ou seja, compartilhadas com o patrimônio espiritual de toda a comunidade de cidadãos.

² A bibliografia que ilustrou, a partir de diversas perspectivas temáticas e diferentes ângulos metodológicos, esta caracterização geral é enorme. Citamos, como referências mais notáveis, Hobsbawn (1995); Kermodé (1966); e, mais recentemente, Everdell (2005). No caso específico do Brasil, são inumeráveis os estudos que ilustram esta perspectiva geral. Trabalhos de Francisco Foot Hardman, entre outros, têm chamado a atenção para os mais salientes e traumáticos desdobramentos socioculturais da modernidade (cf. HARDMAN, 1996). Na mesma linha é importante mencionar o volume III da *História da vida privada no Brasil*, organizado por Nicolau Sevcenko (2014), no qual este mesmo tema forneceu o pano de fundo da maioria dos capítulos que abordaram os destinos peculiares do mesmo processo de urbanização na história brasileira.

Apesar de muito geral, esta primeira caracterização não deixa de ser um pertinente desafio heurístico para aqueles pesquisadores interessados na história das culturas urbanas no Brasil. Por trás de um cenário comum, de multiplicação de referências simbólicas alheias ao espírito coletivo, o historiador tem de sair à cata de resíduos e rebarbas, que ficaram pelo caminho, dispersos na avalanche do processo de dissipação de sentidos e nexos de pertencimento e na destruição dos investimentos afetivos da memória compartilhada.

Na história da cidade de São Paulo, este processo parece ter sido de tal intensidade que destruiu brutalmente não apenas qualquer referência material, mas também qualquer resquício de referência simbólica mais estável. A São Paulo com feição de metrópole nasceu, assim, como uma incógnita, eliminando o seu passado ou retirando dele apenas o que interessava para reforçar a tese do progresso em si mesmo.

Seus únicos signos de identificação não eram elementos estáveis, mas processos em curso vertiginoso: fusão, especulação, crescimento, aceleração (SEVCENKO, 1989: 152). O quanto este processo de esquecimento se aprofundou com a eclosão do movimento modernista em São Paulo é questão mais ampla e delicada, já que resultou de uma interpretação que consagrou marcos de periodização que só acentuaram aquele sutil processo de ofuscamento memorialístico.

Nas décadas anteriores à Primeira Guerra Mundial, floresceu uma ampla, embora desigual, cultura urbana caracterizada sobretudo por uma imprensa irreverente, perfilada por cronistas de ocasião e escritores bissextos, que praticamente desapareceram da história cultural paulista. Os raros autores que foram brindados pelos intérpretes posteriores, raramente passaram por uma análise em função de suas marcas próprias, sendo tratados ora como pré-modernistas ora como precursores dos próceres modernistas. O objetivo deste artigo é, além de recuperar parte destes registros, sugerir o quanto eles foram catalisadores de uma cultura que se perdeu no torvelinho do tempo. Constituíram ainda um experimento de linguagem humorística, que agregou escribas jovens que, afinal, ajudaram a escrever um importante (embora esquecido) capítulo da criação do humor brasileiro (SALIBA, 2008).

Começemos pelo engraçado e revelador desabafo de António de Alcântara Machado, nos rodapés de *Cavaquinho & Saxofone*, em 1927:

Eu não conheço no mundo nem de ouvir falar coisa mais triste do que um jornal paulista. Não pode haver mesmo. Estou convencido. É nos jornais que a tristeza hereditária e incurável do paulista melhor e mais intensamente se revela. A sua gravidade ridícula também. A gente não encontra neles uma linha escrita com bom humor, com alegria, com saúde. (...) Não é preciso mais nada: o primeiro jornal pornográfico de São Paulo sabem como é que se chamava? *O Nu Piratiningano*? Não. *São Paulo em camisinha de meia*? Também não. *O Gemido do Ipiranga*? Também não. Chamava-se *O Pensador*. Formidável. E muitíssimo significativo (MACHADO, 1978: 92).

Desabafo revelador porque já expressava um estereótipo da propalada sisudez ou seriedade dos paulistas, inventada ou reinventada pela geração de modernistas de 1922. Estereótipo que terá larga carreira posterior, fomentado por aquele outro lugar-comum regionalista e provinciano, o qual, forçando a mão na comparação simbólica com a malandragem carioca, projetou no passado a imagem de São Paulo como cidade do trabalho, séria, rotineira e chata – o “túmulo do samba”, para usar o epíteto emitido certa vez, em alto estado etílico, pelo poeta Vinícius de Moraes.

Mais revelador, sobretudo, por atestar o amplo desconhecimento, natural entre os escritores de sua geração, da história da imprensa paulistana imediatamente anterior a eles. Nos últimos anos, felizmente, várias pesquisas têm mostrado a importância desta imprensa como testemunho da fermentação cultural desta autêntica *belle époque* paulista, que nos leva a repensar muitos daqueles estereótipos e lugares-comuns. Estereótipos inicialmente veiculados e postos em circulação por Antônio de Alcântara Machado e seus confrades do modernismo hegemônico de 1922, mas depois absorvidos e largamente disseminados pela memória coletiva. Uma daquelas tradições inventadas que todos repetem porque ninguém sabe quando surgiu. Mas por que isto ocorreu? O que havia nesta cultura da *belle époque* paulista, e particularmente neste microcosmo da imprensa nanica, para descartá-la ou promover seu esquecimento?

Do ângulo mais geral, de uma história cultural do humor no Brasil, esta cultura da *belle époque* paulista foi recoberta pela opacidade efêmera do mero divertimento. Mas, começemos pelo óbvio: tratava-se de uma imprensa estritamente vocacionada ao *irreverente e ao cômico*, numa metrópole tida como sisuda e séria. Eram semanários que, no geral, se dedicavam a satirizar, não raro, os dois grandes jornais daqueles anos: *O*

Estado de S.Paulo e o *Correio Paulistano*. Mas o material que predominava nestes pasquins eram piadas, caricaturas, crônicas em macarrônico ou em língua caipira, tratando dos *faits divers* – além de charadas, adivinhas e logogrifos.

Como poderiam ser chamados de “tristes”, jornalecos que possuíam como títulos *A Farpa*, *O Jocosos*, *O Azeite*, *A Gargalhada*, *Cri-Crie Tira-Prosa?* Mas *irreverente* é apenas um daqueles famosos vocábulos catalisadores. Um olhar ligeiro – ainda que atento – ao campo semântico daquela época, revela pelo menos uma dezena de sinônimos de *irreverente*, dispersos em inúmeras destas folhas, que bem podem ajudar o leitor a definir o tipo de jornalismo que eles faziam. Sem escolher muito os sinônimos da época, diríamos que se tratava de uma imprensa *impertinente*, *libertária*, *ferina*, *hilária*, *cáustica*, *escarninha*, *caricata*, *jocosa*, *peralta*, *pilantra*, *malandra*, *pândega* e *pilheriosa*.

Contra o noticiário sério dos grandes matutinos, que então começavam a surgir, a pequena imprensa trilhava o caminho da irreverência e do humor. Piadas ou trocadilhos que julgávamos de criação mais recente reaparecem, surpreendentemente deslocados para as mãos de criadores obscuros ou desconhecidos. Até o “quem não chora não mama”, que se tornou de domínio público – e quase sempre foi atribuído a Aparício Torelly, que o utilizou no seu jornalzinho de 1926 – já aparece n’*O Polichinello*, no longínquo ano de 1876.

O que mostra que a piada, verbal ou visual, por ser revelação rápida de um instante de prazer e do riso, mantém-se por muito mais tempo na memória coletiva e popular. Por serem lembranças leves, que alegram, elas permanecem por mais tempo do que as pesadas, que deprimem. Como anexins, provérbios ou bordões, as piadas perdem sua aura de autoria e transformam-se em criações coletivas. E, ao final, desaparecem dos olhos do intérprete, já que, como dissemos permanecem recobertas pela opacidade da diversão momentânea e evasiva (JANOVITCH, 2006).

A própria enumeração dos cronistas deste tempo, que se escondiam por trás de pseudônimos, já é significativa, pois todos eles parecem, com raras exceções, amplamente desconhecidos: José Agudo (pseudônimo de José da Costa Sampaio) Antonio Paes (pseudônimo de Moacyr Piza), Cornélio Pires, Iago Joé (pseudônimo de David Antunes) Victor Caruso, Juó Bananére (pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado), Godofredo Barnsley, Lucilo Varejão, Silvio Floreal (pseudônimo de Domingos Alexandre), Galeão Coutinho e Octacilio Gomes. A listagem é longa mas trata-se de autores para os

quais não temos nem antologias nem "obras completas"; alguns deles – raríssimos – aparecem (quando aparecem) nos manuais da nossa história literária e cultural mas, são rapidamente enquadrados em movimentos culturais que vieram antes deles ou... depois deles: “regionalismo”, no primeiro caso, “pré-modernismo”, no segundo (SALIBA, 1997).

O primeiro traço a se ressaltar nestes cronistas é que eles captaram, talvez mais do que outros, a impossibilidade de retratar São Paulo naquele momento crucial da sua “segunda fundação”, caracterizado pelas mudanças rápidas, pela metropolização galopante, pelo caldeamento das gentes e pela ebulição social e cultural. O tema do inusitado e do excêntrico serve de mote para expressar as contraditórias combinações da São Paulo que se modernizava com os traços provincianos que ainda pesavam sobre o passado da cidade.

Todos estes cronistas assinariam em baixo da famosa (in)definição de um de seus cronistas, que dizia, num desabafo, em 1919:

São Paulo é o paraíso das coisas excêntricas: tem uma rua Direita, que é torta; uma rua Formosa, feíssima; uma rua das Palmeiras, sem palmeiras; e o maior viaduto da terra do café, que tem o nome de... viaduto do Chá (MOURA, 1988: 39).

Este era o mote de quase todos os cronistas que esforçavam-se para definir a fisionomia da paulicéia dando pinceladas numa espécie anárquica de uma topografia oculta, relegada aos cantos obscuros da memória. Todas as referências urbanas de São Paulo eram utilizadas pelos cronistas de uma forma totalmente anárquica e desordenada. Apegavam-se às denominações antigas, desdenhando as oficiais; gostavam sobretudo dos nomes rebarbativos que permaneciam numa espécie de memória popular.

Se juntarmos os fragmentos dos nomes de lugares que utilizavam, comporíamos o quebra-cabeças de uma geografia anárquica e impertinente da cidade. Moacyr Piza chamava o atual Largo 7 de Setembro pelo antigo nome de Largo do Pelourinho, ora pelo inoportuno nome de “Largo da Forca” – inoportuno porque fazia lembrar os tempos do trabalho escravo, já que ele ficava ao lado da antiga Cadeia, também símbolo do poder municipal: o local exato onde os escravos eram açoitados aos olhos do público. Sylvio Floreal também se referiu, de passagem, ao mesmo local, como “Largo da Forca”: fazendo referência a uma tradição imemorial da cidade, pois a oeste daquela região se estendia o antigo Cemitério dos Aflitos, assim designado em 1779, pois se destinava ao sepultamento dos condenados, indigentes, soldados e escravos.

Todas estas referências àquela região da cidade começaram a desaparecer, bem antes, em 1851, quando a forca foi desativada e mudou-se o nome para “Praça da Liberdade”, já, próximo dali, construiu-se um suntuoso chafariz, localizado no Largo do Curso Jurídico, atual Largo de São Francisco. Noutra escrito, este de 1913, José Agudo vai escrever que o tal chafariz tinha se transformado em bebedouro de alimárias, “sendo frequentado por alguns animais da escola de Direito” (AGUDO, 1913: 29).

De qualquer forma é curioso que o processo de esquecimento foi tão ofuscante que a única edificação que permaneceu naquele antigo “Largo da Forca” – na voragem das seguidas marés de especulação imobiliária desenfreada, entre torres e edifícios oficiais – é a Igreja dos Aflitos – que era, afinal, a capela do antigo cemitério do mesmo nome. Aqui, vale dizer, o historiador necessita fazer uso daquela luneta invertida, através da qual verá apenas pequenos brilhos da confusa topografia rascunhada pelos cronistas.

De outro ângulo, em escritos posteriores, Galeão Coutinho chamava a Avenida da Liberdade pelo seu nome mais antigo, de *caminho para o sítio do Quebra-bunda*, também um antigo local de suplício de escravos recalcitrantes. José Agudo, por sua vez, também só usava os nomes mais antigos: *Beco Comprido*, para a atual Avenida São Luís; *Rua da Palha* para a atual Sete de Abril; *Rua do Pocinho*, em vez de Vieira de Carvalho; *Rua da Alegria*, em vez de Sebastião Pereira, *Beco do Mata-Fome* para a atual rua Araújo; e o bizarro apelido de “*Ilha dos Prontos*”³ para a praça Antonio Prado; e, num lampejo confucionista propõe substituir o nome da Rua do Arouche, pelos nomes das sete irmãs, heroínas e solteiríssimas do Marechal Arouche de Toledo – o que daria uma placa gigantesca como nome de *rua da Caetana, Gertrudes, Joaquina, Pulquéria, Leocádia, Ana Teresa, Maria Rosa e Reduzinda*.

Silvio Floreal tornou-se logo inconveniente, pois, num momento em que toda a cidade elogiava o Viaduto do Chá como esplendor da vitória urbanística de São Paulo, resultado do badalado projeto de Jules Martin, ele concluía, numa crônica, que com o Viaduto, na verdade, tinha se construído um autêntico “suicidouro municipal” (FLOREAL, 2003).

E Juó Bananére, que utilizará sempre o nome *Piques*, para designar a Ladeira da Memória: o *Piques*, local onde, nos tempos da escravidão se realizavam os leilões de

³*Ilha dos Prontos*, ou seja, ilha dos *duros*, isto é, das “pessoas sem dinheiro”.

escravos, será sempre o local fictício de sua residência, do seu salão de barbeiro ou da redação do seu jornalzinho – O "*Diário do Abaixo Piques*". E para provocar ainda mais, o bardo macarrônico chegou a fazer propaganda auto-derrisória de seus próprios poemas, propalando em letras garrafais: "*Poesia premiata a Medaglia di Prata na Exposição Internazionale da Várzi du Carmu*". Justamente a Várzea do Carmo, região outrora bucólica, depois insalubre durante a urbanização, que separava o centro urbano da região do Brás – e que, dificilmente, poderia ser o local para uma exposição internacional! (SALIBA, 1997: 31-40).

Em lugar da urbanização, eles enxergavam a especulação e as ruínas; em lugar do crescimento, eles reiteravam o abandono e o desenraizamento; em lugar dos monumentos, projetavam anedotas e imagens divertidas; em vez de se apegarem a cronologias e fundações, bagunçavam com o tempo e o calendário, misturando o passado como presente. Bem antes dos modernistas e contrariando até mesmo a propalada sisudez paulista, invertiam todas as coisas, viravam São Paulo de ponta cabeça e divertiam-se com tudo.

Bananére, Agudo, Iago Joé ou Cornélio Pires desenvolveram ainda um processo paralelo de inversões, misturas e enxertos, o que pode ser entrevisto nas suas raríssimas mas, sempre anárquicas, incursões pela cena política: descrevem a cena política, ora como algo feito apenas por figurões, comendadores e cavv. uffs. (abreviatura jocosa da expressão italiana "*cavalliere ufficiale*"), ora como algo que desumanizava os próprios homens: Rodrigues Alves era aprisionado nas dimensões de um grilo, Spencer Vampré se transformava numa elegante cartola; Altino Arantes era "possuído por um cavalo, não podia governar." E Juó Bananere, numa definição notável da cupidez paulistana, dizia que era o altruísmo que caracterizava a vida política na cidade, segundo nos ensinava a "Sagrata Escritura": "ama o prospero molto mais e di voce"...

Outro exercício notável de inversão da memória da cidade, encontramos nas divertidas *Cartas d'Oeste*, onde José Agudo cria um personagem imaginário que se retira para o interior do Estado e passa a escrever, regularmente, cartas para seu amigo, o paulistano Juvenal Leme ou Juvenal Paulista. Neste caso, as tiradas humorísticas surgem, naturalmente, dos fortes contrastes entre a vida no meio rural e a vida na "metrópole cinematográfica", na expressão irônica do missivista. Todas as referências cômicas nascem do contraste entre os dois contextos que, por contraste, aparecem dissociados, criando um

efeito de deslocamento de sentido. A cena cômica mais engraçada é um diálogo que o personagem mantém com um grão de café, desdobrando-se desta conversa toda uma série de situações paródicas à respeito da economia cafeeira paulista (AGUDO, 1913)

Mais do que meramente um cronista, José Agudo publicou vários romances, cujos cenários e personagens foram dominados pela cena urbana paulistana. Mas dificilmente seus livros poderiam ser enquadrados nos cânones do romance, já que mais pareciam folhetins.

Nada a estranhar a esse respeito, quando o próprio Agudo definia o gênero romance como “o realejo dos *factos diversos*” – referindo-se, com ironia, aos seus próprios livros, cujos capítulos – quando separados – nada perderiam se fossem publicados, sob a forma de episódios semanais nos jornais. E, com humor ferino, discorrendo sobre os procedimentos escusos utilizados para se escrever tais livros, arrematava:

Esse processo consiste em abrir alguns tratados de clinicapsycho-pathologica, ler as respectivas observações, dar nomes aos casos, imaginar diálogos mais ou menos animados, collocar tudo em espaços prolixamente descritos: e ahí surge o romance de uma hysteria, o calvário de um epiléptico, a odyssea de um dipsomaníaco ou o pungente drama da luta entre as ações simultâneas das diversas personalidades que podem coexistir num mesmo indivíduo (AGUDO, 1913: 48).

Esta definição do romance como “o realejo dos fatos diversos”, revela a importância da crônica, do *fait divers* e da anedota – não apenas no exercício da escrita do próprio José Agudo, mas talvez de toda esta geração de cronistas. Lembre-se que vários analistas já chamaram a atenção para a “causalidade revirada” da anedota, do *fait divers* e da crônica diária, enfatizando o quanto tais gêneros são ricos de desvios causais, já que em virtude de certos estereótipos, esperava-se uma coisa e é outra que aparece.⁴ É esta quebra de determinismo, esta invasão repentina do efêmero que talvez tenha levado toda esta geração

⁴ Entre inúmeros autores, a análise clássica é de Roland Barthes. Nos seus escritos da década de 70, já havia chamado a atenção para a importância da crônica, do *fait divers* e da anedota – e do papel fundamental destes gêneros efêmeros na compreensão do “inexplicável contemporâneo, tal qual ele é representado não pela ciência mas pelo senso comum”. Chamando a atenção para a “causalidade revirada” da anedota, do *fait divers* e da crônica diária, enfatizou o quanto tais gêneros são ricos de desvios causais, já que em virtude de certos estereótipos, esperava-se uma causa e é outra que aparece. Barthes resumiu assim, com acuidade, esta espécie de desafio colocado pela crônica, o relato anedótico ou o *fait divers*: eles acabam por *recobrir uma zona ambígua onde o acontecimento é plenamente vivido como um signo cujo conteúdo é no entanto incerto*”. Assim, tanto a crônica quanto o escrito efêmero são *literatura* – mesmo que esta literatura seja considerada má (cf. BARTHES, 1998: 57-67). Ver também Greenblatt & Gallagher (1997), especialmente o capítulo 2, Anedota e Contra-História.

de cronistas a revelarem menos os seus dotes de romancistas do que suas irreprimíveis vocações de cronistas e humoristas da cidade.

Mas talvez a figura imaginária mais radical deste universo ficcional, tenha sido *Briguela*, criado por Iago Joé (pseudônimo de David Antunes), e posto a circular num livro obscuro, cujo subtítulo era "*um romance de maus costumes*". Briguela é uma espécie de Cândido tupiniquim, com a diferença que o cenário de sua "via crucis" não é o mundo mas, apenas os caminhos da complicada geografia da cidade de São Paulo: mal-nascido, mal-amado, mal-educado, mal-empregado, mal-casado, mal-arrumado, Briguela passa por todas as situações possíveis e, acabamos por rir de todas as suas tragédias... É um riso melancólico, mas ainda é um riso. Briguela parece-se com o autêntico palhaço, mas é um palhaço capaz de filosofar inclusive sobre a perda da memória, quando, num de seus momentos mais tristes, diz:

Muito complicada e divertida é a alma humana. Como é que fica sempre na memória a bôrra dum fato passado para dar origem a outro idêntico? Uma ação nunca se remata? Fica sempre ligada a uma anterior e vai se encadear com outra futura? Por que não se havia então de viver um acontecimento por inteiro, desvencilhando-o das recordações do passado para não deixar rasto pelo tempo em fora? (JOÉ, 1931: 85-86).

Era, no fundo, um cronista melancólico tentando fugir das armadilhas de significado da narrativa triunfante da cidade. A mistura de macarronismo linguístico e humor lírico nesses obscuros escribas e jornalistas de ocasião bem que poderia ser vista, também, como um último recurso para fugir não apenas às fórmulas e ornatos da língua, mas do próprio idioma herdado. Claro que havia aí, obviamente, as fortes características intrínsecas a uma produção cultural quase que inteiramente jornalística. Em alguns deles, como Juó Bananére e Cornélio Pires, os poemas e crônicas constituíam mais uma literatura falada, feita para o calor do momento, que perdia muito quando era apenas lida. Até mesmo porque o primeiro efeito da passagem da criação oral para o suporte impresso da escrita é a sua descontextualização.

Infelizmente, a maior parte destes registros perderam-se para sempre. Não será por mera coincidência que tanto Bananére quanto Cornélio Pires serão os primeiros a gravar seus poemas e crônicas em discos - o segundo com grande sucesso, a partir de 1929 e o primeiro com três discos de poemas macarrônicos, em 1931. O caso de Cornélio Pires talvez seja o mais representativo. Se Monteiro Lobato foi o criador do Jeca Tatu na

literatura escrita, Cornélio Pires provavelmente tornou-se a encarnação de uma espécie de Jeca Tatu oral. A julgar pelos anúncios encontrados nos periódicos, entre os anos de 1911 e 1913, Cornélio Pires, realizou trinta e quatro “conferências”, sendo seis na cidade de São Paulo e vinte e oito nas mais diversas cidades do interior do Estado de São Paulo (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1911-1913)

Na década seguinte à guerra e, mais precisamente, depois do modernismo de 1922, a grande maioria desses cronistas e humoristas passou por uma curiosa trajetória, sempre à margem da produção cultural vigente: José Agudo morre em 1923, Floreal e Léo Vaz desaparecem dos rodapés dos jornais, o panfletário Moacyr Piza, apaixonou-se pela mundana Nenê Romano, alcunha de Romilda Machiavernni, envolvendo-se numa crise passional, matando-a e suicidando-se em seguida, no ano de 1923.

Cornélio Pires submerge face ao prestígio da obra de Afonso Arinos (este mesmo, ainda assim, encarado com reservas) no circuito da cultura dominante paulista; mas Pires reapareceria, gaiato, em 1928, viajando pelo interior e vendendo seus próprios discos, inspirados em suas inúmeras conferências, gravados pela Colúmbia, série com selo vermelho e impressão dourada. E, Juó Bananére, nas raríssimas aparições, sempre desastrosas e inconvenientes: em 1924, inventa um diálogo macarrônico com, nada mais nada menos, que o próprio Washington Luís, que Bananére chama de "*O Mussolino di Macaé*"... E quando o mesmo Mussolino di Macaé instituiu o famoso escudo da cidade de São Paulo o *Non Ducor Duco* (“Não sou conduzido, conduzo”), Bananére, junto com Voltolino faz a paródia transformando-o, rapidamente, em "*non co tuca*". (BANANÉRE, 1924)

A imprensa irreverente, que foi o canteiro no qual floresceram os cronistas aqui citados, praticamente desapareceu nos anos de 1920. Talvez porque, como nos revela a pesquisa de Paula Janovitch (2006), era uma imprensa gaiata, estreitamente relacionada ao mundo urbano e ao incipiente mundo das diversões numa cidade ainda híbrida, a meio do caminho entre o rural e o urbano, que embaralhava e confundia o palco com a rua – embora não fosse aquele palco brilhante, crivado de luzes e holofotes, encerado e engalanado, lotado de um público elegante e enfatiotado, mas sim, um palco mambembe, canhestro, que lembrava mais circo ou diversão de feira, com público barulhento, engolidores de fogo e palhaços de picadeiro.

Era ainda uma imprensa muito circunstancial, efêmera, permeada daquelas publicações que morriam do mal dos sete números, escritas por uma gente obscura, da mesma geração dos cronistas aqui citados –, e completamente ausente de qualquer história literária. Parece até que eles próprios sabiam que iam ter vida curta e efêmera, por isto, era preciso aproveitá-la: “nós somos a maledicência; é o quanto basta”, dizia um dos desses abusados jornalecos no ano de 1900; outros diziam “manejar o lápis da pândega, apenas para atrair namoradas catitas”; enquanto outros apenas desejavam ardentemente “arrepiar a epiderme dos fatos”, único caminho para livrar-se, de uma vez por todas, daquele “jornalismo encruado”.

O limite do fescenino – beirando desta feita, já ao famoso “Après moi, ledéluge” – é dado pelo jornaleco “*O Buraco*” que promete revelar, rápido e ao mesmo tempo, “os mistérios das alcovas, os idílios dos namorados e os desejos das sogras” (JANOVITCH, 2006). Promessa incrível. Parece uma versão acanalhada da famosa frase de Flaubert sobre a modernidade: “Tudo deve soar simultaneamente, deve-se ouvir o mugir do gado, o murmúrio dos amantes e a retórica dos funcionários ao mesmo tempo” (FLAUBERT apud SALIBA, 2008). Desejo compulsivo de simultaneidade, aprisionamento do tempo pela linguagem concisa e automática, nova apreensão do mundo pela junção de fragmentos – não estaríamos já em pleno universo cultural modernista?

Questão complexa, para a qual talvez fosse conveniente força mais a vista na luneta invertida, amealhando relances pouco vistos e, até, solenemente ignorados, desses cronistas em tempos posteriores.

Neste sentido, nada catalisou com tamanha ênfase esta trajetória tortuosa da crônica paulistana, do que o romance *noir* sobre *os misteriosos subterrâneos de São Paulo*, escrito pelo quase desconhecido João de Minas (MINAS, 1938). A estória toda é rocambolesca mas pode ser vista como uma síntese metafórica para onde convergem todas as histórias noturnas e anárquicas da identidade paulistana.

Um dos personagens, Albanes Paes Leme – um homem de passado obscuro, mas com sugestão sutil de descendência do bandeirante Fernão Dias Paes Leme, dizendo-se envolvido em negócios de petróleo – diz que encontrou uma jazida na Vila Prudente. Descobre, sem querer, um enorme subterrâneo cheio de camadas e restos de épocas

passadas: “colossais vácuos, galerias e salões, uma espécie de outra São Paulo pré-histórica”.

A coisa toda é mantida em segredo, por ele, que se junta a quatro amigos da Bolívia e do Paraguai, formando uma quadrilha de *gangsters* resolvem explorar São Paulo pelo terror, ameaçando destruir edifícios, disfarçados em peles de pessoas que eles próprios matavam. O terror é geral: por meio de explosivos, eles poderiam, sem ninguém saber, afundar arranha-céus do tipo Martineli. Por um processo aprendido com os índios do Chaco, eles conseguem utilizar-se da pele de outras pessoas, criando um cenário de mistério e de duplicação de pessoas e identidades. Mas não contavam com a perspicácia de Paulo Borborema, espécie de Sherlock Holmes paulistano que, por fim, para alívio dos paulistanos, resolve o caso e extermina a quadrilha.

O impagável Juó Bananére, pouco antes de sua morte em 1933, voltaria à carga, no seu *Diário d’O Abaxo Piques*. Satirizando a passagem do “Graf Zepellin” nos céus de São Paulo, ele chega a sugerir que a população raptasse o dirigível - que ele chamava de *Zépellino* - e o utilizasse para transpor, pelo alto, as porteiras do Brás, para ludibriar o pedágio que a Light cobrava de quem ali passasse. “*San Paolo é a terra dos causo ingrengato*” - resumia Bananére (1933). Eram as respostas da derrisão e do escárnio - únicas armas disponíveis para uma população impotente face àqueles que só faziam por controlar, disciplinar e dirigir os fluxos da caótica metrópole paulistana.

Porque o remexer e o escavar da história em busca da identidade paulista, passava também pela paródia e pelo humor e pela sua lógica extravagante e reticente. Neste quadro obscuro e fragmentado, nada deve ter sido mais constrangedor do que *Sem Luar e sem Sabiá* - publicado em 1938 - e definido pelo próprio autor como “livro de um cabotino”, no qual se atribui toda a riqueza e pujança de São Paulo à febre amarela das outras regiões, que tudo canalizou para a Paulicéia. Contrariando a maré de inaugurações e ereções de monumentos, que caracterizou a história da cidade desde a década de 1920, ele propõe uma homenagem à febre amarela: um enorme obelisco, em honra ao *estegomia*, que segundo ele, bem poderia “substituir o monumento em homenagem a Ramos de Azevedo” um dos próceres da orgulhosa hegemonia paulista.

Neste caso, o processo de ocultamento revela-se numa surpreendente descoberta de uma página censurada, já que o verso consta numa página datilografada e colada

posteriormente, entre as páginas 64 e 65, com anotação à lápis, do antigo possuidor do exemplar, Yan de Almeida Prado: “Segundo o autor me disse pessoalmente, no dia da oferta deste livro, no Gabinete do Arquivo, estes versos à máquina foram suprimidos pela Censura”⁵. O que foi muito provável, já que naquele ano a censura do período do Estado Novo já funcionava a pleno vapor. Edgard Portes, como um vate meio ensandecido, argumentava:

“Entretanto, um Ramos de Azevedo -
afilhado de todos os governos -
tem, para imortalizá-lo,
aquela quase catedral, em colunas de pedra
Ali, na Avenida Tiradentes
quase bem perto da Cadeia Publica.

Um monumento onde a perversidade
ou o sub consciente de um artista
foi de uma rara felicidade,
colocando bem junto ao pedestal
quatro mulheres inteiramente nuas,
bem nutridas, bem nédias, luzidias,
de seios fartos, bem intumescidos,
numa exibição afrodisíaca para uns
uma demonstração de armas carinhosas para outros...
elas entretanto representam
as quatro Secretarias do Governo
que o amamentaram até depois de morto...
E a você estegomia,
a você que fez São Paulo,
a você o desprezo, o esquecimento...”.

E, num último apelo em prol de sua argumentação errática, arremata:

Foi a Febre Amarela que, ceifando vidas
e assolando o interior do nosso Estado,
fez canalizar
para o planalto de Piratininga
todas as fortunas que existiam
nas florescentes cidades
por onde ela passou vitoriosa.

A você, sim, estegomia,

⁵ João (Yan) Fernando de Almeida Prado (1898-1987) foi um escritor e historiador paulista que também foi um colecionador e bibliófilo. O livro citado integrava o enorme acervo do escritor, adquirido pela Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros (USP), em 1962.

A CRÔNICA URBANA DE SÃO PAULO PELA LUNETTA INVERTIDA DO
HISTORIADOR (1910-1922)

a você é que São Paulo deve
ser hoje uma grande Capital...
E você como muitos que ajudaram
não tem ainda um monumento erguido
na cidade onde você fez tanto esforço... (PORTES, 1938: 36-37).

Registros deste tipo – e muitos outros – amplamente desconhecidos, quando não diretamente eliminados pela tesoura da censura, pouco ou nenhuma repercussão tiveram, permanecendo nas raras estantes empoeiradas das bibliotecas paulistas, como sombras esquálidas que desistiram de lutar em busca das luzes do significado e do sentido para uma cidade imaginária – uma outra cidade – que deixaria de habitar assim o espaço do inexprimível, indelevelmente marcado pelo ofuscamento da memória. É precisamente este limiar escuso que poderá talvez tornar-se visível para aquela luneta invertida do historiador.

Fontes e referências bibliográficas

AGUDO, José (pseudônimo de José da Costa Sampaio). *O doutor Paradol e o seu ajudante*. São Paulo: Tipografia O Pensamento, 1913.

AGUDO, José. *Gente Rica*. São Paulo: Tipografia Cupollo, 1913.

AGUDO, José. *Cartas d'Oeste*. São Paulo: Typografia O Pensamento, 1913.

FLOREAL, Silvio (pseudônimo de Domingos Alexandre). *Ronda de meia-noite: vícios, misérias e esplendores da cidade de São Paulo*. 2. ed. Organizado por Nelson Schapochnik. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

BANANÉRE, Juó (pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado). *Diario d'O Abaxo Piques*, 13.05.1933.

BANANÉRE, Juó. *La divina increnca*. São Paulo: s.c.p., 1924.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

EVERDELL, William R. *The first moderns*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror*. Quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.

GREENBLATT, Stephen; GALLAGHER, Catherine. *Practicing new historicism*. Cambridge: University Press, 1997.

ELIAS THOMÉ SALIBA

HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Cia. das Letras; Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1996.

HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JANOVITCH, Paula E. *Preso por trocadilho: a imprensa de narrativa irreverente paulistana, 1900-1911*. São Paulo: Alameda Editorial; FAPESP, 2006.

JOÉ, Iago (pseudônimo de David Antunes). *Briguela: um romance de maus costumes*. São Paulo: Ed. Saraiva, 1931.

KERMODE, Frank. *The sense of an ending*. Londres: MacMillan, 1966.

MINAS, João de (pseudônimo de Ariosto de Colona e Morosini Palombo). *Nos misteriosos subterrâneos de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Americana, 1936.

MOURA, Paulo C. de. *São Paulo de outrora*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

PORTES, Edgard. *Sem luar e sem sabiá*. São Paulo: Gráfica Cruzeiro do Sul, 1938.

SALIBA, Elias T. *Raízes do riso*. 3. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

SALIBA, Elias T. Bananés, Briguelas e Brodos: fragmentos do humor paulista na Primeira República. *Cadernos de História de São Paulo*, São Paulo, n. 6, 1997.

SÃO PAULO. *O Estado de S. Paulo, 1911-1913*.

SEVCENKO, Nicolau. Rio de Janeiro y San Pablo: desarrollo social y cultural comparativo, 1900-1930 In: HARDOY, Jorge E.; MORSE, Richard (orgs.). *Nuevas perspectivas em los estudios sobre historia urbana latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto Internacional de Medio Ambiente y Desarrollo, 1989.

SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*. São Paulo: Fundação Peirópolis, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. (org.). *História da vida privada no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, vol. III, 2014.

Data de recebimento: 04/04/2016

Data de aceite: 20/04/2016