

MODERNISMO E SENSACIONALISMO NOS JORNAIS DE SÃO PAULO E RIO DE JANEIRO NO INÍCIO DO SÉCULO XX

Prof^ª Dr^ª Valéria Guimarães¹ (CEO-COS-PUCSP/FAPESP)

RESUMO: Pretendemos levantar questões sobre a relação entre o modernismo e o sensacionalismo que passa a ser corrente nos jornais do Rio de Janeiro e São Paulo, especialmente no que diz respeito aos *fait divers* encontrados em grande número nas seções de variedades. Teremos como ponto de partida o conto *Amor e Sangue* de Alcântara Machado, onde uma notícia de crime passionai publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* é comentada no espaço público da barbearia. A partir de então, tentaremos abordar questões, entre outras, tais como: o diálogo entre o sensacionalismo (presente no *fait divers*) e o modernismo; a escrita ágil que autores como Alcântara Machado adotam, provinda da influência do cinema e da linguagem efêmera própria do periodismo; a circulação de padrões culturais; e questões relativas à produção, difusão e consumo que esta última envolve.

PALAVRAS-CHAVE: *fait-divers* – imprensa – São Paulo – modernismo

1 Um regionalismo com cara de jornal

Vejam os um trecho do conto de Alcântara Machado, **Amor e Sangue**, publicado em 1927 no livro **Brás, Bexiga e Barra Funda** (MACHADO, 1982, p.59-66), que conta a história de um barbeiro, Nicolino Fior D'Amore, que matou a namorada após ouvir o comentário de uma notícia de uxoricídio na própria barbearia. Antes de entrar no serviço, ele foi esperar Grazia, uma operária, no caminho para a fábrica, mas se desencontraram. Estava furioso porque esta o estava desprezando. Chegando na barbearia, a seguinte cena se passa:

AO BARBEIRO SUBMARINO. BARBA: 300 réis. CABELO: 600 réis. SERVIÇO GARANTIDO.

– Bom dia!

Nicolino Fior D'Amore nem deu resposta. Foi entrando, tirando o paletó, enfiando outro branco, se sentando no fundo, à espera dos freguezes. Sem dar confiança. Também Seu Salvador nem ligou.

A navalha ia e vinha no couro esticado.

– São Paulo corre hoje! É o cem contos!

O Temístocles da Prefeitura entrou sem colarinho.

– Vamos ver essa barba muito bem feita! Ai! Ai! Calor pra burro. Você viu no **Estado** o crime de ontem, Salvador? Banditismo indecente.

– Mas parece que o moço tinha razão de matar a moça.

– Qual tinha razão cousa nenhuma. E amanhã está solto. Privação dos sentidos. Juri indecente, meu Deus do céu! Salvador, Salvador... - cuidado aí que tem uma espinha - ...este país está perdido!

– Todos Dizem.

Nicolino fingia que não estava escutando. E assobiava a **Scugnizza**.¹

Sua escrita é um registro do cotidiano no que pode ser entendido como um regionalismo paulista. Ele utiliza do macarrônico tom dos humoristas como Juó Bananére e capta o ritmo dos novos tempos, que São Paulo sintetizava ainda melhor que o Rio de Janeiro.

É uma "literatura documental" com recursos da colagem, fotomontagem, decupagem (MACHADOa, 1970, p.80), com recursos de recuperação da imagem, como a placa da barbearia que abre nossa citação, por exemplo, e da oralidade, com farto uso de interjeições, escrita informal e a referência a músicas conhecidas na época.

¹ Operereta napolitana de Carlo Lombardo e Mario Pasquale Costa, de 1922, que significa "namoradeira".

O título ele subtrai aos jornais da época, recheados de crimes passionais contados de forma sensacionalista, porém ainda carregados no tom melodramático e eloqüente, empolado e de efeito. (MACHADO b, 1970, p.19-20).

A barbearia, um típico local público onde as idéias, tal qual na feira (Cf. Bakhtin, 1997), se disseminavam pelas vozes diversas que se encontravam no entra e sai do estabelecimento comercial, ambiente masculino por excelência, onde o jornal – lido pelos homens sérios – merecia o comentário.

Um nome romântico, Flor de Amor, estabelece um diálogo bem-humorado com a produção da grande imprensa diária onde nomes, muitas vezes fictícios, apareciam nas notícias de crime folhetinizadas.

A imagem da navalha, preconiza a cena de sangue do título e anuncia a violência que está por vir, tal qual um recurso cinematográfico.²

As discontinuidades próprias da edição cinematográfica ou do folhear de um jornal aparecem nas referências ao turfe e na notícia comentada pelo funcionário público cujo nome de democrata grego se identifica com o signo da civilização, a clamar por mais justiça entre os nossos.

O tema discutido traz à tona uma questão de gênero, o direito do marido de matar a mulher "Mas parece que o moço tinha razão de matar a moça.", dizia Seu Salvador, a sobrevivência de velhos costumes em uma cidade que era subproduto "imprevisto e inoportuno" (MARQUES, 2004, p.105) da expansão do capitalismo e que modernizava os hábitos com severa investida contra tudo aquilo que lembrasse o passado.

A lei que permitia em alguns casos o uxoricídio ainda vigorava e o patriarcalismo predominava nas relações familiares, sobrepondo a esta modernidade, galgada a custo, o indelével passado rural e retrógrado.³

Como modernista, a obra de Alcântara Machado revela a tensão entre "uma posição política e cultural antipassadista, vale dizer, voltada contra o *ethos* rural" (MACHADO a, 1970, p.57) e o contexto mais arcaico que o discurso ufanista faria supor.

Apartado da cena, Nicolino, em um exemplo de leitor-ouvinte, não precisou ter acesso aos jornais para saber da notícia. E, assim, ao sair da barbearia na hora do almoço anunciada pelo apitar das fábricas, o italiano – ou descendente – vai ao encontro de Grazia, para o desenlace final da ação.

– As fábricas apitavam.

Quando Grazia deu com ele na calçada abaixou a cabeça e atravessou a rua.

– Espera aí, sua fingida.

– Não quero mais falar com você.

– Não faça mais assim pra mim, Grazia. Deixa que eu vá com você. Estou ficando louco Grazia. Escuta. Olha, Grazia! Grazia! Se você não falar mais comigo eu me mato mesmo. Escuta. Fala alguma coisa por favor.

– Me deixa! Pensa que sou aquela fedida da rua Cruz Branca?

– O que?

– É isso mesmo.

E foi almoçar correndo.

Nicolino apertou o fura-bolos entre os dentes.

As fábricas apitavam. Grazia ria com a Rosa.

– Meu irmão foi e deu uma bruta surra na cara dele.

– Bem feito! Você é uma danada, Rosa. Chi!...

Nicolino deu um pulo monstro.

² Que Buñuel e Dali eternizaram em "Cão Andaluz" – impossível não fazer aqui esta referência, dada a similitude dos recursos de suspense – a navalha que "ia e vinha o couro esticado", que no filme francês acaba na famosa cena do olho que abre o curta-metragem. *Un Chien Andaluz*, Luiz Buñuel e Salvador Dali, França, 1928.

³ Nossas leis são tributárias das Ordenações Filipinas, que permitiam, explicitamente, a morte da esposa adúltera pelo marido e o nosso primeiro Código Civil, de 1917, previa total obediência e subordinação desta ao marido. Lima Barreto foi uma das poucas vozes a se levantar contra tal ato bastante aceito na época, em seu "Não as matem", de 1915 e o "Os Uxorícidias e a Sociedade brasileira" de 1919, mostrando como o tema estava em debate.

– Você não quer mesmo falar comigo, sua desgraçada!
– NÃ-Ã-O!
A punhalada derrubou-a.
– Pega! PEGA!PEGA!
– Eu matei porque estava louco, seu delegado!
Todos os jornais registraram essa frase que foi dita chorando.

Eu estava louco, seu delegado!

Matei por isso, sou um desgraçado!

O estribilho do **ASSASSINO POR AMOR (Canção da atualidade para ser cantada com a música do “FUBÁ”**, letra de Spartaco Novais Panini) causou furor na zona. (MACHADO, 1982, p.64-66)

Depois de repellido, Nicolino parece ter sido "contagiado" pela notícia que circulara na barbearia, e a cena de sangue que estava presa aos jornais se concretiza. O motivo: a loucura, que para o autor não justifica a violência, e que, de maneira irônica, é tratada como apenas uma desculpa para um ato injustificado: "Qual tinha razão cousa nenhuma. E amanhã está solto. Privação dos sentidos. Juri indecente, meu Deus do céu!"

Brás, Bexiga e Barra Funda é ficção, mas nasce sob a égide do livro anterior de Alcântara Machado, **Pathé-Baby** (1925), de crônicas de viagem narradas como um "reportagem cinematográfica" (MARQUES, 2004, p.126). Os *flashes* presentes neste livro aparecem também em "Amor e Sangue": do apito da fábrica liberando as operárias somos levados bruscamente para a calçada, onde ocorre o que se supõe uma caminhada apressada, com Nicolino atrás de Grazia, destes para uma alusão rápida, em *flash*, de uma acusação: a traição de Nicolino com a "fedida da rua Cruz Branca".

Em meio a esse turbilhão de imagens sobrepostas, somos levados a entender que este era o motivo do desprezo de Grazia ao apaixonado rapaz, que se surpreende e se encoleriza com a acusação.

A representação de gestos como apertar o dedo entre os dentes revelam uma italianidade latente aos seus textos, numa configuração deste novo tipo cidadão que povoa São Paulo e a recuperação do sotaque transborda das frases quase cantadas do diálogo das moças voltando à fábrica, em um leve macarrônico que teve no "*raté* do modernismo" (cf. SALIBA, 2002), Juó Bananére, seu precursor.

A narrativa se desfaz em partes tal qual um roteiro de cinema e lança mão da "multiplicidade e movimento de imagens, na comunicação direta e instantânea, ao mesmo tempo concisa e dinâmica" (MACHADO, 1982, p.7). Alcântara Machado flerta com a nova realidade técnica, brinca com os recursos narrativos da fotografia, do cinema e do jornal propriamente dito.(SUSSEKIND, 1987, p. 118).

O diálogo com a máquina e os maquinismos da modernidade em busca da nova identidade que surgia da síntese dos desenraizados da metrópole em formação: os ex-escravos, o caipiras acabocladados, os imigrantes de todo tipo, sobretudo o italiano, que fazia da cidade um reduto do dialeto macarrônico. Era o Rio de Janeiro o grande centro da *Belle Époque*, mas São Paulo já competia em ritmo de crescimento e na própria década de 20 supera o Rio em números de habitantes. De outro lado, as duas maiores cidades brasileiras compartilham do mesmo universo mental e o mesmo mercado editorial.

Mas quando Alcântara Machado fixa estes tipos fronteiriços, nem brasileiros, nem italianos, ele traz a discussão sobre o tipo nacional brasileiro, a "raça alegre" a se contrapor às "três raças tristes" às quais iria se referir Paulo Prado em seu **Retrato do Brasil** (1981).

Ao mesmo tempo, o imigrante se constitui em ameaça, tanto aquele que ascende socialmente como o que pertence às camadas trabalhadoras, as classes perigosas, que incluíam de criminosos a anarquistas.

O conto **Amor e Sangue** trata da universalidade e traz à tona questões caras ao modernismo como essa autonomia em relação à cultura de massas, dada pelo diálogo irônico com o cotidiano e com a tecnologia que o rege (FABRIS, 1994, p. 13).

Retratar São Paulo, justamente em sua singularidade, dado seu abrupto crescimento, a um só tempo referência de modernidade no contexto de uma ex-colônia, e de precariedade que assola qualquer processo como este: a pobreza da maior parte da população.

O autor expõe como faces da mesma moeda a paisagem urbana, de "imagens técnicas" e a "precariedade estrutural do momento", em uma modernidade que se constitui "aos saltos" (FABRIS, 1994, p.18).

Talves esse lado insustentável seja a própria condição da cidade moderna, com as multidões nas ruas "a caminho do trabalho e das fábricas, nos estádios de futebol, ou em maratonas a registrar a nova 'atitude esportiva' (...) o lado massa da cidade, o lado cortiado da cidade, em contraposição com a elite reunida em salões e confeitarias (...) A nosso ver esse é bem o lado moderno e não o avesso da cidade."(AMARAL, 1994, p. 93).

É nesse contexto que o modernismo floresce, combatendo o realismo "em suas versões parnasiana, regionalista e acadêmica, (...) um grupo de pressão, desfechando um ataque sistemático não apenas contra as linguagens da moda, mas sobretudo contra as insituições artísticas e seus códigos cristalizados." (FABRIS, 1994, p.21). E uma de suas reivindicações era a maior atenção "à nova paisagem urbana e seus novos atores" (FABRIS, 1994, p.21)

2 O *fait-divers*: entre o passado e o presente

Sendo assim, porque Alcântara Machado recorre ao sensacionalismo da crônica de crime no conto **Amor e Sangue** para apresentar sua modernidade?

Os *fait divers*, como o nome diz, retaratam o cotidiano. Uma de suas peculiaridades é a concessão que faz à narrativa, permitindo ao cronista o uso do tom melodramático, tributário que do folhetim. Termo quase indefinido pelo próprio fato de nele caber muita coisa, o inclassificável *fait divers* é uma herança da cultura popular que se fixou no período da modernização da imprensa.

Com a transformação da imprensa em empresa capitalista, o que ocorreu no Brasil na passagem do século XIX para o XX, o apelo ao sensacionalismo cresce. Histórias reais contadas como ficção, não raro com dados inventados, por muito tempo comprometeram a credibilidade do poder de informação deste tipo de "notícias diversas"

Com profunda carga de cultura oral, galgado na tradição, retomando universais da cultura, era o *fait divers* também um formnato moderno, assim também determinado pelo seu suporte, o jornal para o grande público. Porém, até pelo menos a primeira guerra, quando ainda predominou a influência européia no nosso jornalismo, assim como o tom parnasiano e retórico, o melodrama era a característica dos *fait divers*. Marlyse Meyer (1996) chamou a crônica e o folhetim de "modos menores da ficção". O *fait divers* pode ser entendido, assim, como modo menor da escrita jornalística.

Alacêntara Machado em **Amor e Sangue** dialoga com estes padrões, os traz para a alta literatura, como fez João do Rio com a crônica, também no jornal. Recupera a oralidade, usa técnicas ditadas pelos novos tempos, e propõe um contato revelador com a sociedade da época. Ao mesmo tempo, mostra, como poucos autores da época, uma grande lucidez frente o novo formato de antigas narrativas, como as de crimes: enquanto grande intelectuais como Gilberto Amado a criticavam como questão de saúde pública prejudicial à formação da opinião pública. (Cf. GUIMARÃES, 2004).

Nossa hipótese consiste, portanto, em demonstrar como era também o *fait divers* um fruto da modernização ocorrida em centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo, e embora trouxessem elementos da cultura tradicional popular, estavam, ao lado do cinema, da fotografia, das revistas ilustradas e da crônica, como representantes dessa nova forma de escrita da cultura de massas.

O nosso autor percebe nos *fait divers* justamente este elemento do precário, do massivo, o lado cortiado e a paisagem urbana condensada em suas linhas curtas e rápidas aos fundos do jornal. E o recupera em seu livro de forma a dialogar com a linguagem do jornal, um diálogo deliberado e assumido, como explicita no prefácio de **Brás, Bexiga e Barra Funda** (1982):

Este livro não nasceu livro: nasceu jornal. Estes contos não nasceram contos, nasceram notícias. (...)
Brás, Bexiga e Barra Funda como membro da livre imprensa que é tenta fixar tão somente alguns aspectos da vida trabalhadeira, íntima e quotidiana desses novos mestiços nacionais e nacionalistas. É um jornal. Mais nada. Notícia. Só. Não tem partido nem ideal. Não comenta. Não discute. Não aprofunda.
Principalmente não aprofunda. Em suas colunas não se encontra um única linha de doutrina. Tudo são fatos diversos (MACHADO, 1982, p.19).

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento** - o contexto de François Rabelais. SP: Ed. Hucitec, 1997.

FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil**. São Paulo: Mercado de Letras, 1994 (Coleção Arte: ensaios e documentos).

GUIMARÃES, Valéria. Leituras Suicidas: análise de uma conferência de Gilberto Amado de 1910. In: **Anais do XIV Encontro Regional de História - Sujeito na História: práticas e representações** - ANPUH-SP. **O lugar da história**. Campinas-SP: Unicamp, 2004. p. 288-288.

MACHADO, Antônio de Alcântara. **Brás, Bexiga e Barra Funda** – notícias de São Paulo – edição fac-similar da edição de 1927– São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/Arquivo do Estado, 1982.

MACHADOa, Luís Toledo. **Antônio de Alcântara Machado e o modernismo**. RJ: Livraria José Olympio, 1970.

MARQUES, Francisco Cláudio Alves. **O imigrante italiano em Juó Bananére e Antônio de Alcântara Machado**: assimilação e (des)enraizamento social. 2004. Dissertação de mestrado – Departamento de Letras Modernas – Língua e Literatura Italiana - FFLCH-Universidade de São Paulo.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**, uma história. SP: Ed. Cia. das Letras, 1996.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: IBRASA, 1981. Primeira Edição de 1928.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na Metrópole** – São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. SP: Ed. Cia. das Letras, 1998.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso**: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. SP: Ed. Cia. das Letras, 2002.

SUSSEKIND, Flora. **Cinematografo de letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

¹ Valéria GUIMARÃES, Doutora em História Social FFLCH-USP

Pós-doutoranda em Comunicação no CEO-COS-PUC/SP

(PUC/FAPESP, Centro de Estudos da Oralidade [CEO] do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica [COS])

E-mail: valeriguimaraes@terra.com.br