

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITA' DI BOLOGNA

SCUOLA DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

Corso di laurea magistrale in letterature moderne, comparate e postcoloniali

O avesso do avesso.
Una letteratura di São Paulo

Tesi di laurea magistrale in:

Letteratura portoghese e brasiliana

Relatore

Prof. Roberto Vecchi

Correlatore

Prof. Luca Bacchini

Presentata da

Elisa Scaraggi

Sessione: marzo 2013

Anno accademico: 2012/2013

Sampa

Alguma coisa acontece no meu coração

Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João

É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi

Da dura poesia concreta de tuas esquinas

Da deselegância discreta de tuas meninas

Ainda não havia para mim Rita Lee

(A tua mais completa tradução)

Alguma coisa acontece no meu coração

Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João

Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto

Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto

É que Narciso acha feio o que não é espelho

E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho

Nada do que não era antes quando não somos Mutantes

E foste um difícil começo

Afasta o que não conheço

E quem vem de outro sonho feliz de cidade

Aprende depressa a chamar-te de realidade

Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso...

Caetano Veloso, dal disco *Muito (dentro da estrela azulada)* 1978

Indice

INTRODUZIONE	1
NOTA SUL TITOLO	6

CAPITOLO I. SÃO PAULO, CONTESTO STORICO E SOCIALE

(dalla fine del XIX secolo agli anni Trenta)

LE ORIGINI	8
BOOM DEL CAFFÈ E IMMIGRAZIONE DI MASSA	9
URBANIZZAZIONE.....	12
HAUSSMANN AI TROPICI.....	13
URBANIZZAZIONE DELLE PERIFERIE.....	15
SVILUPPO E <i>EMBELEZAMENTO</i> DEL CENTRO	16
DIPENDENZA ED EGEMONIA CULTURALE	18
TRISTE SÃO PAULO.....	24
FIGURA 1	28
FIGURA 2	28
FIGURA 3	29
FIGURA 4	29

CAPITOLO II. SÃO PAULO, CONTESTO STORICO E SOCIALE

(dagli anni Trenta al nuovo millennio)

LOCOMOTIVA DELL'INDUSTRIALIZZAZIONE.....	30
LA CIVILTÀ DELL'AUTOMOBILE	33
CLASSE MEDIA, SOCIETÀ ANONIMA	34
IL MIRACOLO VERTICALE	38
FIGURA 5	41
FIGURA 6	41
IMMIGRAZIONE INTERNA.....	42
CRESCITA DELLE PERIFERIE E FAVELIZZAZIONE.....	43
VIOLENZA E SICUREZZA	46

CAPITOLO III. SÃO PAULO E LA LETTERATURA CONTEMPORANEA –

JOÃO ANTÔNIO

LETTERATURA URBANA	51
VOCI DAL MARGINE: SÃO PAULO MALANDRA.....	55
VOCI DAL MARGINE: SÃO PAULO BANDITA.....	59
CORPO A CORPO CON LA VITA, CORPO A CORPO CON LA LETTERATURA	66
VOCI DAL CENTRO: IL RANCORE VERSO LA MODERNITA.....	70

CAPITOLO IV. SÃO PAULO E LA LETTERATURA CONTEMPORANEA –

LUIZ RUFFATO

ENORMITA E FRAMMENTO.....	78
LA CITTA-MONDO E IL MONDO	81
REALISMO, REALTA, FINZIONE.....	84
I TANTI CAVALLI DI LUIZ RUFFATO	89
VIOLENZA E INDIFFERENZA	90

CONCLUSIONI

LA FORMA COME CRITICA	96
LA FORMA COME CRITICA ALLA VIOLENZA	99
UMA CIDADE MUDA NÃO MUDA	102

BIBLIOGRAFIA	105
---------------------------	------------

FILMOGRAFIA.....	113
-------------------------	------------

INTRODUZIONE

(...) a cidade constitui um objeto fugaz para a pesquisa. Contraditoriamente, visto que, se de um lado sua visibilidade é clara, impondo-se como evidência mesmo aos observadores menos atilados, de outro, sua trama mostra-se intrincada, impedindo qualquer possibilidade fácil de identificação (Frúgoli 1995:8)

Poche opere riescono a rendere il caos contraddittorio di São Paulo in maniera così concisa e precisa come *Cidade city cité*, poesia trilingue di Augusto de Campos che qui riportiamo:

Atrocaducapacaustiduplielastifelifero fughistoriloqualubrimendimultipli
organiperiodiplastipublirapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivo
ra – cidade city cité (De Campos in Risério 2012:301)

Ad una prima lettura, la poesia, pensata inizialmente per essere proiettata su uno schermo e corredata di audio¹, non sembra avere alcun senso. Sembra piuttosto un'esplosione di rumore, un tuono, un boato. Solo se prestiamo particolare attenzione, scopriamo che è composta da frammenti di parole che, uniti alla parola *cidade*, formano termini di senso compiuto (*atrocidade*, *caducidade*, *capacidade* e così via). Lo stesso procedimento funziona anche con le parole *city* e *cité*, il che non è solo una prova di poesia transnazionale e cosmopolita, in una città storicamente babelica, ma anche un'allusione al disordine urbano globalizzato. Giustapponendo solo i frammenti iniziali delle parole complete, il poeta ci trasmette la sensazione del caos urbano ed evidenzia come lo spazio della metropoli sia attraversato da molteplici contraddizioni, già che in esso *felicidade* e *ferocidade* sono contigue.

¹ È possibile guardare e ascoltare la poesia al link <http://www.youtube.com/watch?v=kXK5HYpFThA>. Nella versione multimediale, il caos prodotto dalla giustapposizione dei frammenti di parole è aumentato dal caos sonoro. Le voci infatti, in una sorta di polifonia, si rincorrono e si accavallano, creando un effetto confusionale.

Come però ricorda Antonio Risério

No poema o caos ruidista está organizado, espécie de cacofonia catastrófica, mas cartesiana. Na cidade real, a conversa é diversa. Nada está tão cartesianamente bem disposto assim. (Risério 2012:301)

Nella città reale, niente è disposto ordinatamente.

Un europeo che arrivi per la prima volta a São Paulo, si ritroverà davanti a una realtà urbana lontana dal modello di città a cui noi cittadini del Vecchio continente siamo abituati. Una di quelle città che Lévi-Strauss aveva definito a ciclo di evoluzione rapido, giovani in eterno senza mai essere mature (Lévi-Strauss 2008:85). Una città dove sembra possibile trovare qualsiasi cosa si stia cercando, ma nella quale è molto facile perdersi. Lasciano a bocca aperta le sue dimensioni esagerate, la grande concentrazione di grattacieli, le strade intasate dagli autobus, dalle automobili e da una moltitudine umana estremamente numerosa, variegata e disuguale che si muove sempre frettolosamente. La prima impressione di uno straniero che si avvicina a São Paulo sarà probabilmente di *espanto*, parola che in portoghese può significare sia spavento che stupore. È lo stesso senso di smarrimento che si ritrova nelle prime pagine del saggio *La città polifonica* dell'antropologo italiano Massimo Canevacci. È interessante leggere il racconto del suo arrivo a São Paulo e delle difficoltà riscontrate nel volersi orientare con una mappa della città:

[la mappa] anziché aiutarmi, inizialmente mi provocò una confusione ancora maggiore: mai avrei immaginato una tale *enormità* di São Paulo e, insieme, una tale *vischiosità*. Ogni mappa caratterizza la “sua” metropoli, ma quella era ed è una così grande megalopoli, che sovrappone e mescola stili e punti di riferimento in un modo parossistico, per cui l'unica cosa da fare (...) era smarrirsi. Infatti, la stessa mappa della città era così *enorme* che aprirla tutta per strada era impossibile oltre che inutile (Canevacci 1997:16).

Se è vero, come sostiene il geografo Franco Farinelli (Farinelli 2003:140), che la città dell'era moderna si articola secondo una sintassi ordinata costituendosi a partire dalla mappa, la São Paulo odierna, negando l'utilità di quest'ultima, afferma il suo carattere post-moderno e si attesta come labirinto, come giungla urbana. Non a caso molti

paulistani, non senza una certa punta di orgoglio, definiscono la propria città ‘*uma selva de pedra*’.

Può darsi anche che l’incongruenza tra mappa e città che tanti grattacapi ha procurato a Canevacci si debba alla difficoltà di trovare una rappresentazione su carta aggiornata e fedele di São Paulo. Abbiamo a che fare con una città il cui aspetto cambia a velocità impressionanti. Non solo i suoi limiti sono costantemente ridefiniti dal sorgere pressoché estemporaneo di nuovi sobborghi ma, anche nelle zone centrali, si assiste continuamente allo spettacolo della demolizione e della ricostruzione. Neanche gli edifici storici vengono risparmiati da tale furia rinnovatrice. Lo stesso *Pateo do Colégio*, collegio gesuita del 1554 e unica testimonianza della fondazione della città, è stato più volte modificato, ricostruito e addirittura interamente demolito. Altri edifici, monumenti e luoghi simbolo della città sono stati distrutti o deturpati da interventi urbani molto invasivi, basti pensare all’impatto che ha avuto sulla storica Avenida São João la costruzione della sopraelevata Costa e Silva, meglio conosciuta come *Minhocão*².

Sarebbe però ingenuo, oltre che riduttivo, credere che ciò che rende difficile la comprensione di un macrotesto qual è la città di São Paulo sia il suo aspetto esteriore, il suo groviglio di strade, palazzi e quartieri. Quando parliamo di città parliamo anche, anzi soprattutto, dei suoi abitanti. L’IBGE (*Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*) stima che nel 2013 la popolazione di São Paulo sfiorerà i 12 milioni. Questa cifra di per sé esorbitante non tiene conto della popolazione che vive nella regione metropolitana comunemente chiamata Grande São Paulo, una serie di municipi separati dalla capitale solo da fittizie frontiere burocratiche e che di fatto invece sono parte

² Per l’urbanista e attivista Raquel Rolnik, il Minhocão equivale ad una cicatrice che attraversa e deturpa lo spazio urbano: «A construção do Minhocão fez parte de uma série de intervenções urbanísticas da cidade através de vias expressas para garantir as conexões leste-oeste e norte-sul que cortam o centro, viabilizando a abertura de frentes de expansão imobiliária das classes médias, baseadas nos deslocamentos por automóvel. A abertura destas vias rasgou diversos bairros residenciais centrais, gerando verdadeiras cicatrizes... É o caso do Minhocão na Avenida São João, que era espaço residencial de alta qualidade, e também do bairro da Bela Vista, de um pedaço da Liberdade... tudo isso para que os carros pudessem circular mais rapidamente». Fonte: <http://raquelrolnik.wordpress.com/2012/05/14/o-minhocao-pode-ser-desativado/> (consultato in data 21/01/2014)

integrante della città. Non esiste infatti nessuna discontinuità territoriale tra São Paulo e municipi quali Guarulhos, Osasco o São Bernardo³.

Al di là delle cifre, la popolazione di São Paulo è estremamente complessa sia in termini etnici sia sociali. Nel corso del XX secolo il boom del caffè prima e quello industriale poi hanno attratto milioni di migranti: italiani, portoghesi, spagnoli, tedeschi, europei dell'est, giapponesi e brasiliani provenienti da altre aree del Paese, in particolare dal Nordest e dallo stato di Minas Gerais. Inoltre, come afferma Florestan Fernandes, e come troppo spesso si tende a dimenticare privilegiando l'immagine di una città bianca e simileuropea, dopo il collasso del regime schiavista nel 1888, São Paulo si convertì «(...) em um dos centros urbanos que iriam polarizar as variadas e desencontradas migrações internas das 'massas negras', que se distribuíam pelo país (Fernandes in Risério 2012:206)».

Mentre la città si presentava come meta desiderabile per gli emigranti e si proponeva come polo industriale e motore della modernizzazione brasiliana, durante tutto il secolo scorso a São Paulo si sono acuite le differenze tra classi sociali. Oggi la città può vantare l'appellativo poco lusinghiero di *capital da desigualdade* in un Paese come il Brasile che ha già indici altissimi di iniquità. Nel 2013, ad esempio, in città sono stati spesi più di quattro milioni di *reais* per l'acquisto di beni di lusso, mentre si stima che nello stesso anno il numero delle persone senz'auto sia arrivato a ventimila⁴. Tutto ciò è talmente incorporato nella quotidianità cittadina da passare spesso inosservato. Non ci si stupisce se gli abitanti della periferia debbano affrontare ore di autobus per raggiungere i luoghi di lavoro, mentre chi se lo può permettere si sposta per la città in elicottero per evitare il traffico. Come è facile immaginare, poi, la disuguaglianza sociale estrema contribuisce alla diffusione e all'estremizzazione della violenza urbana, un fenomeno con cui São Paulo deve confrontarsi ogni giorno.

³ Per farsi un'idea della densità demografica della Grande São Paulo si consideri che sommando la popolazione solo dei tre municipi citati si arriva a circa tre milioni di abitanti. I municipi che fanno ufficialmente parte della regione metropolitana sono in tutto 39. Tutti i dati sono reperibili nella pagina web del progetto Cidades dell'IBGE <http://cidades.ibge.gov.br/xtras/home.php?lang=> (consultato in data 16/10/2013)

⁴ Fonti: <http://www.cidadedesao paulo.com/sp/guia-de-compras> (consultato in data 18/10/2013)
<http://www.redebrasilatual.com.br/radio/programas/jornal-brasil-atual/2013/12/diminui-violencia-contra-moradores-em-situacao-de-rua-mas-essa-populacao-aumenta> (consultato in data 16/10/2013)

Districarsi nel caos della *selva de pedra* e cogliere le dinamiche profonde che la modellano non è affatto un'impresa semplice. Questo lavoro è un tentativo di riuscirci a partire dalla letteratura. L'idea di fondo è che la letteratura, intesa come scrittura artistica e creativa, possa svelare alcuni aspetti reconditi della realtà in modo più sottile e allo stesso tempo più diretto di un'analisi basata esclusivamente su dati empirici. La letteratura ricrea sulla carta un'immagine del mondo ordinata esteticamente che, proiettandosi sulla realtà, può arrivare a far luce sui suoi lati oscuri. Tuttavia, per approcciarci alle opere letterarie, abbiamo ritenuto importante avvalerci di contributi storici, sociologici e di altre discipline. Ciò non significa allontanarsi dall'opera e dalle peculiarità che le sono proprie, ma usare gli elementi del contesto per avvicinarsi al testo. Come dice Antônio Candido:

(...) na medida em que nos interessa também como experiência humana, não apenas como produção de obras consideradas projeções, ou melhor, transformações de modelos profundos, a literatura desperta inevitavelmente o interesse pelos elementos contextuais (Candido 2002:79)

Nei primi due capitoli abbiamo cercato di fornire una visione panoramica su alcune delle dinamiche che hanno interessato la città di São Paulo trasformando, nel corso di un secolo, un'insignificante cittadina di provincia nella più grande megalopoli dell'emisfero sud. Sono stati affrontati temi di carattere urbanistico, economico, politico e sociale per poter tracciare, a grandi linee, il quadro storico e culturale in cui è avvenuta la frettolosa modernizzazione paulista. Privilegiando un approccio storico culturale, abbiamo fatto ricorso anche a testi letterari e film oltre che ai contributi di storici, sociologi e di studiosi di altre discipline.

Quando abbiamo trattato questioni che riguardano il Brasile intero, come l'abolizione della schiavitù, l'avvento di un regime militare o l'esplosione della violenza urbana negli ultimi decenni del Novecento, è stato necessario uscire dalla dimensione locale e cittadina per accennare al Paese come Stato nazionale. In questi casi, si è cercato di non cadere nella trappola di un discorso che rappresenti la realtà brasiliana come omogenea. Piuttosto, attraverso una prospettiva critica, abbiamo puntato a far emergere alcune delle molteplici sfaccettature del Brasile, dando particolare rilievo a quelle voci che nel

discorso ufficiale sul e del Paese sono state emarginate e zittite dalla voce più imponente. Lo stesso vale per São Paulo. La tesi che sostiene questo lavoro è che non esista una São Paulo unica né unitaria; esiste una città diversa a seconda dell'angolo da cui la si osserva.

Ciò è evidente nelle opere letterarie che analizziamo nel terzo capitolo. I racconti di João Antônio, il romanzo non romanzo di Luiz Ruffato, le mini cronache raccolte per strada di Fernando Bonassi. Senza mai ambire a un'impossibile visione d'insieme, ognuna di queste opere mette in scena frammenti della realtà paulistana e crea una cartografia propria della città.

NOTA SUL TITOLO

Il titolo dato a questo lavoro, *O avesso do avesso*, 'il contrario del contrario', è una citazione di una famosa canzone del musicista Caetano Veloso, *Sampa* (1978). Il testo della canzone, pieno di riferimenti intertestuali⁵ come nella migliore tradizione tropicalista, può essere interpretato come un inno d'amore per la grande città e le sue molteplici sfaccettature. Secondo la lettura che ne fa Marcelo Ridenti, la canzone si basa sul tema dell'incrocio, inteso come momento di incontro e scontro di elementi tra loro contrastanti.

A idéia de cruzamento fertiliza a canção *Sampa* do começo ao fim. Cruzamento entre: passado e presente; presente e futuro; passado e futuro; frieza e sentimento; realidade e sonho; arcaísmo e modernidade; pobreza e riqueza; criação e destruição; espoliação e fruição; estrelas e fumaça; as avenidas Ipiranga e São João, entre outras esquinas (Ridenti 2000:305)

Analogamente a *Cidade city cité* di Augusto de Campos, *Sampa* ci mette di fronte alle contraddizioni della megalopoli moderna. È importante sottolineare come, al suo interno, gli elementi contrastanti si incrocino in un movimento non dialettico. Essi si esprimono e si sviluppano uno accanto all'altro, all'interno dello stesso spazio, senza

⁵ Tra i tanti riferimenti che si possono individuare citiamo quelli che omaggiano i fratelli De Campos, fondatori del movimento della poesia concreta; il teatro Oficina di Zé Celso; i gruppi musicali dei Novos Baianos e dei Mutantes; il romanzo sperimentale *Pan América* dello scrittore paulistano Zé Agrippino.

possibilità di giungere ad un'unione sintetica. São Paulo è *avesso do avesso do avesso*. Difficile da definire, da comprendere: ogni volta che si crede di averne afferrato il volto, se ne scopre uno esattamente opposto e non per questo meno autentico. Il compositore e cantante, ciò nonostante, riesce a godere della confusione incoerente di São Paulo, intravedendo in essa la possibile matrice di una società nuova o, per lo meno, la possibilità di una liberazione individuale.

Tuttavia, se consideriamo *Sampa* un inno d'amore per la metropoli, dobbiamo riconoscere che si tratta di un amore travagliato e non immediato che passa inizialmente per una fase di non accettazione, di straniamento e incomprensione (*é que quando cheguei por aqui, eu nada entendi*). La fruizione della città da parte dello straniero, 'di chi viene da un altro sogno felice di città', può avvenire solo dopo aver compreso che São Paulo può essere tutto e il contrario di tutto, luogo di oppressione e morte ma allo stesso tempo di rivoluzione e rinascita, creatore e distruttore di bellezza. Solo ricorrendo alla strategia dell'*avesso do avesso*, lo straniero riesce finalmente ad attribuire un significato ai comportamenti e alle dinamiche che inizialmente lo avevano frastornato e confuso (Magnani:1996).

Questa prospettiva di approccio alla città che prova a tenere insieme lo sguardo dal di dentro e quello dal di fuori, è quella che hanno adottato molti scrittori che, pur non essendo nati a São Paulo lì vivono e ambientano le proprie opere, ed è quella che si propone di fare da filo conduttore a questo lavoro.

CAPITOLO I.

SÃO PAULO, CONTESTO STORICO E SOCIALE

(dalla fine del XIX secolo agli anni Trenta)

(...) la città si pone alla confluenza della natura con l'artificio.

Agglomerato di esseri che racchiudono la loro storia biologica entro i suoi limiti e la modellano con tutte le loro intenzioni di creature pensanti, la città, per la sua genesi e per la sua forma, risulta contemporaneamente dalla procreazione biologica, dall'evoluzione organica e dalla creazione estetica.

Essa è, nello stesso tempo, oggetto di natura e soggetto di cultura; individuo e gruppo; vissuta e sognata; cosa umana per eccellenza.

(Lévi-Strauss 2008:108)

Nel 1554, una spedizione capeggiata dal padre gesuita Manoel da Nóbrega risalì l'insospitale Serra do Mar alla ricerca di un luogo idoneo per la costruzione di un collegio destinato all'evangelizzazione degli indigeni. Arrivato in cima ad una collina scoscesa, tra i fiumi Anhangabaú e Tamanduateí e al riparo da eventuali attacchi nemici, il gesuita celebrò messa davanti a un crocifisso piantato nel luogo in cui sarebbero poi stati costruiti la cappella e il collegio dediti alla catechesi dei nativi. Si narra che fosse il 25 gennaio, giorno della conversione dell'apostolo Paolo, e che per questo motivo il modesto villaggio che sorse intorno all'insediamento dei gesuiti venne battezzato col nome di São Paulo de Piratininga⁶. Per secoli il villaggio occupò una posizione insignificante nel contesto coloniale portoghese a causa della lontananza dalla costa e del conseguente isolamento commerciale. Insignificanti furono anche i cambiamenti che

⁶ Piratininga (in tupi 'pesce secco') era il nome indigeno dell'altopiano dove sorse la città di São Paulo.

subì lo scenario urbano di São Paulo nei tre secoli che seguirono la sua fondazione, come ben spiega Jorge Wilhelm:

São Paulo permaneceu limitada à colina original durante mais de três séculos ... Pouco produzia. Em seu redor não havia agricultura a exportar para Portugal, a população muito pobre, não atraía o comércio, e a grande dificuldade de acesso ao porto mantinha isolado esse posto avançado de catequese e ensino, mas também de penetração e conquista territorial do continente desconhecido (Wilhelm 2011:34)⁷.

BOOM DEL CAFFÈ E IMMIGRAZIONE DI MASSA

Questa situazione di relativo isolamento si protrasse fino al secolo XIX quando si diffuse in Brasile la coltivazione del caffè, dapprima nella regione della Valle del Paraíba (tra lo stato di São Paulo e quello di Rio de Janeiro) e in seguito nell'area denominata Ovest Paulista⁸. Il caffè soppiantò le scarse coltivazioni di canna da zucchero della regione intorno a São Paulo e in pochi decenni diventò il primo prodotto d'esportazione del Brasile. La sua diffusione diede origine ad una nuova classe sociale che venne chiamata la 'borghesia del caffè' e che fu protagonista della storia di São Paulo tra il XIX e il XX secolo, non solo a livello economico ma anche culturale⁹. Rispetto ad altre regioni del Paese, lo stato di São Paulo offriva una serie di vantaggi che facilitarono l'espansione del caffè tra cui, *in primis*, una vasta quantità di terre incolte¹⁰. Questo permetteva ai *fazendeiros* di abbandonare dopo qualche anno le terre spossate dalla monocultura e di spostarsi verso terreni più fertili.

⁷ Soffermandosi sull'ultima frase della citazione si percepisce come, sin dagli albori, la città di São Paulo sia stata segnata dalle contraddizioni. Nelle intenzioni dei gesuiti che la fondarono, la città doveva essere un avamposto della catechesi e della diffusione del Vangelo tra gli indios. Eppure insieme a loro viaggiava anche João Ramalho, un portoghese che si arricchì schiavizzando indigeni e vendendoli ai coloni. Quando si parla di penetrazione e conquista territoriale, inoltre, è chiaro il riferimento ai *bandeirantes*. Celebrati oggi quali eroi nazionali e lodati per le loro imprese di 'esplorazione e civilizzazione' e per aver ampliato enormemente il territorio americano che spettava ai portoghesi secondo il Trattato di Tordesillas, i *bandeirantes* erano avventurieri paulisti senza scrupoli che organizzavano spedizioni nelle terre inesplorate del *sertão* (lontane dalla costa) alla ricerca di indios da schiavizzare o di metalli e pietre preziose.

⁸ L'aggettivo *paulista* si riferisce allo stato di São Paulo mentre *paulistano* alla capitale dello stato.

⁹ La famosa *Semana da arte moderna* del 1922 che, nella tradizione della critica letteraria, inaugurò il *Modernismo* in Brasile fu finanziata con capitali provenienti dal commercio del caffè. Inoltre, alcuni dei suoi più illustri esponenti (un nome su tutti, Oswald de Andrade) erano rappresentanti di questa nuova classe sociale.

¹⁰ Quando parliamo di terre incolte, non ci riferiamo affatto a terre deserte: lo stato di São Paulo era per lo più coperto dalla fitta vegetazione della Mata Atlântica. Per preparare il terreno alla coltura del caffè le

Per agevolare l'esportazione del caffè, si costruirono ferrovie¹¹ che collegavano le *fazendas* dell'Ovest Paulista al porto di Santos. La città di São Paulo venne promossa a centro esportatore in virtù della sua funzione di raccordo tra l'interno dello stato e il litorale. Le stazioni vennero costruite al di fuori della collina originaria dove sorgeva il centro città, nei quartieri allora periferici di Luz, Barra Funda e Brás. La città iniziò ad espandersi intorno alle stazioni ferroviarie, dove si svilupparono il commercio, le banche e le attività di ristorazione, ma anche verso i nuovi quartieri residenziali costruiti per la borghesia del caffè. Grazie all'arrivo del treno, infatti, i proprietari terrieri non erano più costretti a vivere nell'interno dello stato ma potevano trasferirsi nella capitale. Lo storico Richard Morse si riferisce a questo periodo della storia di São Paulo evidenziando come l'abrupta crescita fisica ed economica cancellò quanto meno i tratti esteriori del passato coloniale della città (Morse in Risério 2010:185). Il caffè fu dunque il motore di una serie di trasformazioni che avrebbero fatto entrare São Paulo a pieno titolo nell'economia di mercato capitalista.

Tuttavia, è necessario ricordare che il passaggio all'economia capitalista moderna fu graduale. Quando si iniziò a piantare il caffè nello stato di São Paulo si utilizzò la formula che aveva accompagnato il Brasile sin dai tempi della prima colonia: monocoltura estensiva affidata alla manodopera schiava. L'utilizzo degli schiavi nelle piantagioni era massiccio, tanto che nel 1887 São Paulo risultava essere il terzo stato brasiliano per quantità di schiavi, dopo Rio de Janeiro e Minas Gerais (Fausto: 2010, p.145). Preoccupati però dai venti abolizionisti che soffiavano nel Paese¹², i *fazendeiros* paulisti si adoperarono per cercare delle alternative all'impiego degli schiavi nelle loro

foreste venivano abbattute o bruciate. Quando nel 1935 Lévi-Strauss viaggiava verso São Paulo, questo fu lo scenario che incontrò: «(...) l'uomo è responsabile dell'aspetto caotico del paesaggio. Si è dapprima dissodato per coltivare; ma dopo qualche anno, il suolo esaurito e dilavato dalle piogge non consentiva più la coltivazione del caffè. Le piantagioni si sono trasferite più lontano, dove la terra era ancora vergine e fertile. (...) Qui il suolo è stato violato e distrutto. Un'agricoltura rapinatrice si è impadronita di quel giacimento di ricchezza, e, dopo averne approfittato, si è trasferita altrove. (...) Come un incendio di sterpaglie che avanza prima ancora di aver consumato il suo alimento, in cento anni la fiammata agricola ha attraversato lo stato di São Paulo (Lévi-Strauss 2008:81)»

¹¹ La prima ferrovia, a capitale inglese, fu la São Paulo Railway Co. Limited che collegava il porto di Santos alla cittadina di Jundiá. Iniziò a funzionare nel 1868 (Fausto 2010:142).

¹² Il Brasile fu l'ultimo Paese americano ad abolire la schiavitù nel 1888, un anno prima della proclamazione della *República*. Prima di questa data, tuttavia, soprattutto a causa delle pressioni dell'Inghilterra, erano state promulgate una serie di leggi che prepararono il terreno alla fine della schiavitù. Il traffico negriero venne dichiarato illegale nel 1850; nel 1871 entrò in vigore la legge 'del ventre libero' che dichiarava liberi tutti i bambini nati da madri schiave e nel 1885 si dichiararono liberi tutti gli schiavi con più di sessantacinque anni (*lei do sexagenários*).

piantagioni. La soluzione fu individuata nell'importazione di manodopera europea immigrata. Sin dalla metà del secolo XIX, nello stato di São Paulo si adottarono misure tese a favorire l'arrivo di immigrati dall'Europa, misure che comprendevano un contributo per le spese di viaggio, l'alloggio per i primi giorni dopo l'arrivo e il trasferimento gratuito verso le *fazendas* a cui gli immigrati erano destinati. L'immigrazione europea, inoltre, aggradava non solo i produttori di caffè ma anche buona parte dell'élite intellettuale che vedeva in essa un'opportunità di civilizzare il Brasile incentivandone il *branqueamento*¹³, ovvero lo sbiancamento.

Il Brasile condivise la sorte di Paesi americani quali l'Argentina e gli Stati Uniti che, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, accolsero milioni di stranieri. Le politiche per attrarre gli immigrati vennero messe in atto già a metà Ottocento ma è solo a partire dall'ultimo decennio del secolo che si può parlare di immigrazione di massa. Gli immigrati che si trasferirono in Brasile provenivano da tutta l'Europa e da alcuni Paesi asiatici (prevalentemente da Siria, Libano, Cina e Giappone) ma i gruppi etnici più numerosi furono quelli 'mediterranei': italiani, spagnoli e portoghesi. L'immigrazione riguardò in generale le regioni del centro, del sud e del sud-est che stavano vivendo un momento di espansione economica e la meta privilegiata fu senza dubbio São Paulo. Nel 1920, infatti, il 52.4% degli stranieri presenti in Brasile risiedevano in territorio paulista. In seguito all'afflusso di migranti, la popolazione della capitale dello stato crebbe in dieci anni del 268%, passando dai 64.934 abitanti del 1890 ai 239.820 del 1900 (2010:198-204).

Sebbene le sovvenzioni statali si rivolgessero solo a chi si fosse dedicato all'agricoltura, molti furono gli immigrati che si stabilirono in città. Ciò dipese in parte dalla crescente

¹³ La teoria del *branqueamento* ebbe grande diffusione in tutta l'America Latina e fu sicuramente influenzata dalle dottrine europee legate al determinismo biologico che sbarcarono in Brasile insieme a Gobineau. Secondo costui, il problema delle società del Nuovo mondo non era rappresentato solo dagli schiavi o dagli ex-schiavi neri, ma anche da coloro che erano nati dalla mescolanza di sangue di razze diverse (i meticci) e che avrebbero portato inevitabilmente alla degenerazione della razza bianca, considerata superiore. Tuttavia, a differenza di Gobineau, le figure che promossero il *branqueamento* in Brasile, tra cui ricordiamo Sylvio Romero e João Batista Lacerda, erano più 'ottimiste' riguardo al meticciato. Lacerda, per esempio, era convinto che proprio grazie al meticciato i neri fossero destinati a sparire nel giro di un centinaio d'anni e la popolazione brasiliana sarebbe stata composta esclusivamente da bianchi. La tesi del *branqueamento* faceva del meticciato non più la manifestazione della degenerazione della popolazione, ma il segno che questa stessa popolazione si stava sbiancando, perdendo gli 'elementi inferiori' grazie alla presenza dell' 'elemento superiore' bianco. (Ribeiro 2005:18) La teoria del *branqueamento* fu anche alla base della discriminazione subita dagli immigrati asiatici in Brasile.

possibilità di impiego nelle nascenti fabbriche cittadine¹⁴, in parte dalle durissime condizioni di lavoro nelle *fazendas* del caffè¹⁵ che costrinsero numerosi coloni alla fuga.

Come spiega la storica Ana Lucia Lanna:

o abandono da condição de trabalhador agrícola e a ida/fuga para as cidades è apontado como uma das causas centrais da vertiginosa expansão urbana da capital paulista (Lanna 2012:881).

Infine, molti immigrati non relazionati al caffè né all'industria, si stabilirono in città per ricongiungersi a parenti o conoscenti del proprio paese d'origine e in città esercitarono attività legate al settore terziario e alla fornitura di servizi.

URBANIZZAZIONE

All'esplosione demografica corrispose un'esplosione urbana. Senza un piano urbanistico alle spalle, la città si sviluppò in modo caotico e disordinato, incurante delle caratteristiche geografiche che ne marcavano il paesaggio¹⁶. La domanda di abitazioni crebbe in maniera vertiginosa e il mercato immobiliare diventò improvvisamente molto appetibile e redditizio. In pochi anni gli appezzamenti di terra nei dintorni della città, che fino ad allora spesso si destinavano al pascolo o erano addirittura inutilizzati, furono lottizzati e venduti come terreni edificabili.

Questo processo riguardò la costruzione di case per le classi meno abbienti ma anche di quartieri residenziali per la borghesia del caffè e per chi si stava arricchendo con l'industria. Le abitazioni costruite, tuttavia, differivano enormemente a seconda della classe sociale a cui si destinavano, sia per la posizione in cui venivano ubicate sia per la modalità abitativa. Mentre gli operai vivevano accalcati in *cortiços* o *casas de*

¹⁴ Boris Fausto calcola che nell'ultimo decennio del secolo XIX la percentuale di immigrati impiegati nell'industria paulista arrivava al 70% (Fausto 2010:208).

¹⁵ Le condizioni di lavoro nelle piantagioni di caffè erano durissime e molti italiani se ne lamentarono con le autorità patrie al punto che nel 1902, con il decreto Prinetti, il Commissariato Generale per l'Emigrazione in Italia arrivò a proibire l'immigrazione sussidiata in Brasile (Lanna 2012:877).

¹⁶ Fu in questo periodo che la città iniziò a soffrire con le periodiche inondazioni dei suoi fiumi. Si tratta di un problema che tutt'oggi, periodicamente, attanaglia São Paulo causando disagi e incidenti.

*cômodos*¹⁷ costruiti a ridosso delle fabbriche o sulle insalubri sponde dei fiumi Pinheiros, Tietê e Tamanduateí, i più ricchi potevano godere del clima benefico delle colline più alte nelle loro spaziose ville. Un altro fattore discriminante era la disponibilità di servizi pubblici e, in particolare, dei servizi igienico-sanitari. Questi erano limitati esclusivamente alle zone più ricche e non a caso uno dei nuovi quartieri dell'élite venne battezzato *Higienópolis*¹⁸.

Le condizioni igieniche deplorevoli in cui viveva la maggior parte della popolazione paulistana, spesso confuse con una labile morale e con la mancanza di decoro, erano condannate e temute dai più ricchi in quanto potevano costituire focolari di epidemie. Eppure il potere pubblico non si preoccupava affatto di migliorarle. Il servizio sanitario di cui si dotò la città di São Paulo nel 1890 si occupava delle ispezioni negli alloggi considerati a rischio o dell'isolamento dei malati, ma non si incaricò di attrezzare quegli stessi alloggi con una rete fognaria e idrica. Per l'élite, i lavoratori e le loro miserabili condizioni di vita erano considerati un male che, se non era possibile estirpare, andava quanto meno tenuto a distanza. La soluzione fu dunque allontanarsi ulteriormente dalle classi popolari, trasferendosi in quartieri esclusivi e socialmente omogenei.

HAUSSMANN AI TROPICI

La creazione di questi quartieri rispondeva anche ad un progetto di *embelezamento*: São Paulo voleva lasciarsi alle spalle i suoi trascorsi provinciali e darsi un'aria da grande città moderna. Si trattava di un sentimento condiviso da altre città brasiliane, come Rio e Salvador, ma anche da Buenos Aires e da altri grandi centri dell'America del Sud. Nel tentativo di liberarsi del passato coloniale, paradossalmente il Nuovo mondo si europeizzò ancora di più e, in materia di riforme urbane, importò con entusiasmo il modello che Haussmann, sindaco di Parigi sotto Napoleone III, aveva messo in atto nella capitale francese. Uno dei punti chiave del piano di Haussmann era la costruzione

¹⁷ Teresa Pires Caldeira definisce così i *cortiços*: «(...) houses with a warren of room in each of which a whole family slept, cooked and entertained, and shared external or corridor bathrooms and water sources with other families (Caldeira 2000: 216)». Le *casas de cômodos*, invece, erano una sorta di pensioni.

¹⁸ «Para os pobres higienismo, para os ricos Higienópolis», suggerisce Antonio Risério (2012:210) con una frase ad effetto che ben evidenzia il nocciolo della questione.

di una rete di grandi assi stradali, i *boulevards*, che attraversavano il centro della città fino ad arrivare ai quartieri periferici. Per poter realizzare il suo progetto Haussmann, che pare amasse definirsi un *artiste démolisseur* (Benjamin 2006:158), espropriò gran parte del centro medievale della città per poi smembrarlo, radendo al suolo interi isolati. Come effetto collaterale di questa operazione, moltissimi parigini che risiedevano in centro si ritrovarono senza tetto. Inutile dire che si trattava di abitanti umili, della popolazione ‘*déracinée*’, come la chiama Walter Benjamin. Chi non perse la casa a causa delle demolizioni, fu costretto a lasciare il centro città e a trasferirsi nei sobborghi in seguito all’aumento degli affitti. Lo stesso accadde in Brasile.

Nei primi anni del XX secolo a Rio de Janeiro, allora capitale della *República*, si inaugurarono una serie di grandi *avenidas*, corrispettivo locale dei *boulevards*. La loro costruzione comportò la demolizione di buona parte dell’antico centro storico cittadino. La riforma urbana cambiò il volto di Rio e, se ci fu chi ne apprezzò la modernità e le attribuì l’epiteto tutt’oggi in voga di *cidade maravilhosa*, gli effetti sulla popolazione furono devastanti e anch’essi si perpetuano fino ai nostri giorni. Come spiega Antonio Risério:

(...) o afrancesamento do Rio custou caro à população pobre da cidade. Muita gente morava no centro para ficar perto do emprego e economizar o dinheiro do bonde (...). Com a reforma urbana de Passos, os pobres foram expulsos do centro. O prefeito desapropriou cortiços, casas de cômodos e o pequeno comércio. No espaço reformado, tudo ficou mais caro: aluguéis, impostos, taxas públicas. Os pobres não tinham como permanecer ali. (...) Sem ter para onde ir, aquelas pessoas tomaram o rumo distante dos subúrbios, adotando outro modo de trabalho e vida. Ou foram engrossar a então ainda reduzida população favelada do Rio. E criar novas favelas.

(...) a favela aparece não como a negação, mas como a outra face do projeto modernizador excludente. É subproduto e contraparte do Rio haussmanniano. Da modernização segregacionista da cidade (Risério 2012: 198-201).

Anche São Paulo, con qualche decennio di ritardo (anni Venti e Trenta), attuò il suo *Plano de Avenidas* e la sua riforma urbana. Anche a São Paulo questa riforma fu effettuata sotto l’egida della segregazione sociospaziale: da un lato la periferia si

espandeva senza controllo e senza infrastrutture, dall'altro il centro prosperava. Vediamo per grandi linee questi due fenomeni.

URBANIZZAZIONE DELLE PERIFERIE

La costruzione delle *avenidas*, oltre ad organizzare lo spazio urbano secondo i criteri di ordine e bellezza dell'epoca, favorì il trasporto su gomma, fino ad allora secondario rispetto a quello su rotaia. L'inaugurazione di un servizio di autobus pubblici¹⁹ permise di raggiungere con molta più facilità le periferie della città e provocò una forte espansione delle stesse. Una volta che, grazie agli autobus, si garantirono i collegamenti con le fabbriche e gli altri luoghi di lavoro, abitare in periferia diventò un'opzione quasi forzata per chi non poteva più permettersi il costo della vita in centro. Per le classi più alte, il *grão fino* paulista, fu un doppio affare: i poveri furono rimossi dalla vetrina del centro città²⁰ e allo stesso tempo si favorirono gli interessi economici di una parte dell'élite. In molti casi, infatti, gli investitori che avevano contribuito con i loro capitali all'acquisto della flotta di autobus urbani erano allo stesso tempo proprietari di lotti di terra in periferia che aumentarono di valore dopo l'arrivo del trasporto pubblico.

Sulla carta, São Paulo non era sprovvista di un piano regolatore²¹. Già nel primo decennio del Novecento, erano state varate delle direttive che regolavano l'edificazione sul suolo urbano e che determinavano, ad esempio, il numero di metri quadrati di cui ogni cittadino doveva poter disporre, l'ampiezza legale di strade e abitazioni, la dimensione delle finestre o il numero di piani che poteva avere un edificio. Tuttavia, i controlli venivano effettuati solo nelle zone centrali. La periferia fu abbandonata a una situazione di piena illegalità dato che, di solito, chi ci si trasferiva si costruiva la propria casa²² (e la modificava di volta in volta in base alle risorse economiche di cui

¹⁹ I primi autobus iniziarono a circolare nel 1924 e già nel 1996 erano responsabili del 91.2% del totale dei trasporti pubblici paulistani (Caldeira 2000:221).

²⁰ Le zone povere che sopravvivevano nel centro vennero definite da Prestes Maia, sindaco di São Paulo dal 1938 al 1945, «cistos no coração da cidade» (Risério 2012:209).

²¹ «Municipal Law 1.874, of 1915, created the first division of the city into four zones (central, urban, suburban, and rural) and required that construction plans be approved by city officials. Act 849, of 1916, regulated construction (Caldeira 2000:402)».

²² Il processo di autocostruzione delle abitazioni periferiche viene così descritto da Teresa Caldeira: «This is a lifetime process, in which the workers buy a lot and build either a room or a shack at the back of it,

disponeva) senza essere al corrente delle norme stabilite dal codice urbano o senza avere le condizioni materiali per poterle rispettare. Come spiega Pires Caldeira:

In fact the urbanization of the periphery was left mostly to private initiative, with little control or assistance from government authorities (...) the process of opening and selling lots in the periphery, which expanded the city dramatically (...) was chaotic. (Caldeira 2000:221)

Lo status di illegalità, creando un irragionevole circolo vizioso, escludeva le periferie dalla creazione di infrastrutture e dai servizi che la *Prefeitura* concedeva solo a quei quartieri che rispettassero le norme del codice. Nonostante periodicamente le sanatorie includessero delle eccezioni nella legislatura affinché anche le periferie rientrassero nei parametri del piano regolatore, la situazione di illegalità e cattiva gestione dello spazio rimase sostanzialmente immutata. Nei decenni successivi, alcune fasce della periferia vennero regolarizzate e dotate di infrastrutture, ma molte altre zone rimasero escluse da questi processi di miglioramento.

SVILUPPO E EMBELEZAMENTO DEL CENTRO

Nel frattempo il centro della *capital do café* prosperava. Furono costruiti edifici pubblici quali il *Liceu de Artes e Ofícios* (attuale *Pinacoteca do Estado*), il *Museu do Ipiranga*, il *Viaduto do Chá* e il *Teatro Municipal*, che nel '22 fu palco della *Semana da Arte Moderna*. Nel progetto di *embelezamento* rientrava anche la costruzione di aree verdi: fu in questa epoca che fiorirono vari parchi e giardini come quelli intorno alla stazione Luz e nell'avvallamento dell'Anhagabaú o come il parco Trianon, luogo di ritrovo dell'intelligenza paulistana, il cui nome ha un'eco inevitabilmente francese. Oltre alle influenze francesi, però, a São Paulo iniziarono a farsi sentire certe suggestioni provenienti dagli Stati Uniti, ormai affermatasi come grande potenza sul panorama internazionale. Queste tendenze si concretizzarono nella realizzazione delle *garden city* (*ciudades-jardins*) e dei primi grattacieli che segnarono l'inizio del processo di verticalizzazione della città.

move in, and then spend decades expanding and improving the construction, furnishing and decorating the house (2000: 222)»

Il concetto di *garden city* fu elaborato in realtà da un inglese, Ebenezer Howard, che immaginò una città immersa nel verde, costruita intorno a un parco centrale, percorsa da viali alberati e circondata da un anello ferroviario. Quest'ultimo non era utile solo per collegare la città con l'esterno ma anche per delimitarne il territorio e impedire un'eventuale espansione oltre misura dell'aria urbana. Il progetto di Howard, concretizzatosi nel 1903 nella costruzione della cittadina di Letchworth, in Inghilterra, nasceva come reazione alle pessime condizioni di vita delle sovraffollate metropoli europee durante la seconda rivoluzione industriale e, più che gli aspetti prettamente urbanistici, sviluppava questioni legate alla vita sociale in città. La terra che circondava le *garden cities*, per esempio, apparteneva all'intera comunità e i profitti che derivavano dalla sua eventuale valorizzazione erano equamente distribuiti tra i cittadini o investiti nelle infrastrutture necessarie al benessere collettivo (Toledo 2012:410). Alcune delle suggestioni howardiane (pianta radiocentrica, strade non rettilinee, parco centrale, viali alberati, ecc.) vennero colte dagli speculatori immobiliari americani ed ebbero un'influenza considerevole sulla progettazione delle lussuose aree residenziali suburbane che iniziavano a proliferare negli Stati Uniti. Le città giardino, o meglio i quartieri giardino (*bairros-jardins*²³), che si costruirono a São Paulo nei primi decenni del Novecento seguirono la linea statunitense²⁴ e non quella originale di Howard: i vantaggi che offrivano non erano appannaggio della comunità bensì dei pochi che potevano permetterseli. Ancora una volta, si adottava un modello escludente a sfavore di uno che privilegiasse il bene comune. Nella zona sud-ovest della città e in quello che oggi è il quartiere Butantã, vennero costruiti lussuosi *bairros-jardins* per le classi più agiate e, forse per casualità, i primi due quartieri realizzati seguendo questo modello ricevettero i nomi di Jardim Europa e Jardim América, quasi a sottolineare le due fonti di ispirazione del progetto.

Se le *ciudades-jardins* si presentavano come alternativa al caos della vita urbana, i grattacieli erano un inno alla città. La loro costruzione a São Paulo si inserisce nel contesto più ampio che coinvolse vari centri urbani sudamericani. Impegnate in una

²³ Tutt'oggi il quartiere paulistano dei *Jardins* è uno dei luoghi più cari e più esclusivi della città.

²⁴ Così descriveva Lévi-Strauss uno dei *bairros-jardins* di São Paulo: «I milionari (...) seguendo l'espansione della città, sono discesi dal lato sud della collina, verso silenziosi quartieri dalle strade tortuose. Le loro residenze di ispirazione californiana, in cemento micaceo e dalle balaustre di ferro battuto, si indovinano in fondo ai parchi ricavati nei boschetti incolti, fra cui si stendono questi terreni per ricchi. (Lévi-Strauss 2008:87)».

sorta di competizione per affermare la propria supremazia sul continente e la propria modernità, le principali città latinoamericane imitavano l'immaginario urbano del Paese che più di ogni altro era simbolo della modernità e del progresso, gli Stati Uniti. Il primo grattacielo di São Paulo fu il *Prédio Martinelli*, centotrenta metri e uno stile dal dubbio buon gusto, costruito su iniziativa del commendator Giuseppe Martinelli, immigrante toscano che in Brasile aveva 'fatto l'America'²⁵. All'epoca della sua costruzione, il *Martinelli* causò scalpore tra l'opinione pubblica e in molti si opposero all'edificazione di tale colosso, ma i paulistani si sarebbero presto abituati ai grattacieli. Nei decenni a seguire, infatti, il numero di grattacieli costruiti a scopo residenziale iniziò a crescere in modo esponenziale²⁶.

DIPENDENZA ED EGEMONIA CULTURALE

Se gli Stati Uniti d'America erano sinonimo di progresso, l'Europa rimaneva sinonimo di cultura. Retaggio della sua condizione di Paese periferico e di estrazione coloniale, durante tutta la sua storia il Brasile aveva sofferto di un complesso che Alfredo Bosi definisce '*transoceanismo*' (Bosi 1994:305) e che lo aveva portato a valorizzare tutto ciò che arrivava dal vecchio continente. Quest'attitudine non cambiò con l'avvento del secolo XX. Persino il Modernismo²⁷, considerato da molti critici il primo movimento artistico e letterario autenticamente brasiliano, si nutrì a piene mani di spunti europei.

²⁵ Gli immigrati si collocavano ai due estremi della società brasiliana: se da un lato una grande parte di essi costituiva la forza lavoro impiegata in fabbriche e *fazendas*, molti altri riuscirono ad arrivare ai vertici della scala sociale. Tra gli italiani, oltre al già citato Martinelli, ricordiamo gli imprenditori Rodolfo Crespi e Ciccillo Matarazzo, quest'ultimo responsabile della prima Biennale Internazionale d'Arte di São Paulo.

²⁶ Il fenomeno, che ha toccato un picco di crescita negli anni Settanta durante il periodo del cosiddetto *Milagre Econômico*, continua ad avanzare ancora oggi. In un articolo pubblicato il 19 aprile 2013 sul quotidiano *O Globo* si afferma che il tasso di verticalizzazione è quasi raddoppiato nel decennio tra 2000 e il 2010. Una delle cause è l'avanzare della verticalizzazione anche fuori dai grandi centri urbani (<http://oglobo.globo.com/pais/infografico-mostra-aumento-da-verticalizacao-no-pais-8166731>)

²⁷ Il Modernismo fu un movimento principalmente letterario e artistico che ebbe però anche ampia risonanza sul piano sociale e culturale in generale. Fu per il Brasile un'occasione di ripensarsi (e in certi casi di reinventarsi) dopo un secolo di indipendenza dall'ex metropoli. Il Brasile infatti si proclamò indipendente dal Portogallo nel 1822 e l'inizio del Modernismo si fa tradizionalmente coincidere con la famosa *Semana da Arte Moderna* che si tenne nel febbraio del '22 a São Paulo. L'evento fu organizzato da un gruppo di intellettuali, artisti e musicisti che si ponevano in contrapposizione con la *República Velha das Letras* di cui, in materia di creazione letteraria, criticavano le posizioni rigide e troppo legate ai modelli accademici del passato. I modernisti promuovevano uno svecchiamento e una modernizzazione dello stile letterario, l'uso di un linguaggio ironico e delle espressioni popolari della lingua brasiliana, una creazione letteraria libera e non più incastrata nelle categorie fisse del genere.

Fondamentali per lo sviluppo del movimento furono i forti legami che gli intellettuali brasiliani mantenevano con l'Europa e con le correnti avanguardistiche che lì si propagarono nei primi decenni del secolo XX.

Começam a ser lidos os futuristas italianos, os dadaistas e os surrealistas franceses. Ouve-se a nova música de Debussy e de Millaud. Assiste-se ao teatro de Pirandello, ao cinema de Chaplin. Conhece-se o cubismo de Picasso, o primitivismo da escola de Paris, o expressionismo plástico alemão. Já se fala da psicanálise de Freud, do relativismo de Einstein, do intuicionismo de Bergson. (Bosi 1994:305)

Per i modernisti il Brasile era una patria da riscoprire e la *brasilidade*, l'essenza nazionale brasiliana, un ideale da perseguire. Bisognava allontanarsi dal Vecchio continente che aveva imposto per secoli il proprio pensiero e i propri costumi ma, allo stesso tempo, avvicinarsi alle avanguardie e alle idee moderne che in Europa si stavano diffondendo. Così come gli indigeni nativi del Brasile praticavano l'antropofagia per appropriarsi della forza dei nemici più valorosi, le novità che arrivavano dall'Europa dovevano essere divorate, poi 'digerite' e 'sputate' fuori in maniera più genuinamente brasiliana. Questo era il precetto del *Manifesto Antropófago*, scritto nel 1928 da uno dei principali esponenti del Modernismo paulista, Oswald de Andrade. Lo stesso Oswald, tuttavia, aveva dichiarato di aver scoperto il Brasile solo quando era arrivato a Parigi e sempre a Parigi aveva pubblicato uno dei suoi testi più importanti, la raccolta di poesie *Pau Brasil* (1925). Un altro De Andrade, Mário, descrisse la São Paulo che amava al punto da commuoversi come una città con 'perfumes de Paris', un 'galicismo a berrar nos desertos da América'²⁸. La controparte europea, specchio e antagonista, risultava sempre e comunque necessaria ai fini di costruire un'identità nazionale.

Il Modernismo ebbe un peso considerevole sulla società paulista e sulla città di São Paulo che, per la prima volta nella sua storia, acquistava un prestigio non solo economico ma anche culturale. La rivoluzione che il movimento portava avanti sul piano letterario trovava un corrispettivo nelle trasformazioni che avevano sconvolto la società e le città brasiliane nei decenni precedenti. Simbolo di tali trasformazioni sociali

²⁸ Versi tratti da *Inspiração*, poesia che apre la raccolta *Pauliceia desvairada* del 1922 (De Andrade 2012:17)

e urbane, nessuna città brasiliana poteva incarnare lo spirito modernista meglio di São Paulo²⁹.

Nonostante durante la *Semana da Arte Moderna* i modernisti fossero fischiati, ricevendo critiche feroci, São Paulo incoraggiò e si inorgogli del ‘suo’ movimento, così come possiamo leggere nella citazione di Afredo Bosi.

Os jovens de 22, que tiveram a seu favor a simpatia do governo do Estado, as páginas do Correio Paulistano e alguns salões da alta burguesia, encarnavam, em termos de psicologia social, o desejo do novo e do refinado, ainda que chocantemente novo e refinado (Bosi 2003:210)

Il movimento dette a São Paulo l’opportunità di mettersi in contrapposizione con Rio de Janeiro, simbolo della vecchia oligarchia e dei vecchi costumi, e di conquistare una posizione di rilievo nel panorama culturale nazionale, al punto da offuscare ciò che veniva prodotto in altri contesti culturali e di relegarlo sotto l’etichetta di ‘regionalista’. Inoltre, per la prima volta, la città diventava protagonista di una serie di opere letterarie tra cui, ad esempio, i racconti di *Brás, Bexiga e Barrafundada* (1927) di Alcântara Machado, ambientati nei quartieri dove si affollavano gli immigrati italiani. São Paulo è presente anche nelle opere del già citato Mário de Andrade, uno dei più grandi autori e teorici del Modernismo paulista. Una delle sue opere poetiche più famose ha il titolo emblematico di *Pauliceia desvairada* (1922), che può essere tradotto come São Paulo dissennata o allucinata. Questi sono i versi che aprono la raccolta:

São Paulo! comoção de minha vida...

Os meus amores são flores feitas de original!...

Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e ouro...

Luz e bruma... Forno e inverno morno...(De Andrade 2012:17)

Il titolo *Inspiração* non lascia dubbi su quale sia la musa di Mário de Andrade. Ciò che commuove il poeta è una città che è sia grigia che splendente, arroventata e tiepida. È

²⁹Nonostante la critica più tradizionalista si sia concentrata sul Modernismo paulista e carioca, negli ultimi anni si è concordi nel decretare che il Modernismo sia stato un movimento plurale, con vari centri di irradiazione in varie regioni del Brasile, anche molto distanti dall’asse Rio-São Paulo.

una città moderna, plurale, *arlecchinale*, che in sé contiene tutto e il contrario di tutto. L'immagine di São Paulo come città moderna ritorna anche nel romanzo rapsodia di Mário de Andrade, *Macunaíma* (1928). Macunaíma, nato nelle profondità della selva amazzonica in una tribù di indios, viaggia verso São Paulo in cerca del suo talismano perduto. Lì deve confrontarsi con un mondo completamente nuovo, con la civilizzazione. São Paulo assurge a simbolo universale della città e si pone in contrapposizione con il *mato virgem*, con tutto ciò che è primitivo e selvaggio, tanto che il corteo di pappagalli che sin dall'inizio del viaggio accompagnava 'l'eroe' non osa entrarvi e lo abbandona sulle sponde del Tietê³⁰. Mario de Andrade insiste sul carattere moderno di São Paulo descrivendo lo stupore dei tre fratelli arrivati dall'Amazzonia davanti alle manifestazioni tecnologiche della vita moderna.

A inteligência do herói estava muito perturbada. (...) De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros rancos esturros não eram nada disso não, eram mas cláxons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. As onças pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. Os tamanduás os boitatás as inajás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! (De Andrade 2001:42)

Macunaíma, dopo varie peripezie nella grande città, riuscirà a recuperare il suo talismano e a tornare alla sua amata foresta. Il ritorno, però, è segnato dalle disavventure, dalla malattia e infine dalla morte dell'eroe che, avendo perso nuovamente la sua *muiiraquitã*, decide di abbandonare la terra e trasformarsi in una stella. Dopo l'esperienza vissuta nella *cidade macota de São Paulo*, Macunaima è incapace di riadattarsi alla sua vita precedente, alla vita 'naturale'. Il percorso verso il progresso non ammette passi indietro.

Mário de Andrade, pur scrivendo un romanzo dal sapore mitico in cui i riferimenti spazio-temporali non sono realistici, racconta la São Paulo del suo tempo. Sotto il segno dell'onnipresente e onnipotente denaro, i paulistani speculavano in borsa, gli immigrati

³⁰ «E foi numa boca-da-noite fria que os manos toparam com a cidade macota de São Paulo esparramada a beira-rio do igarapé Tietê. Primeiro foi a papagaiada imperial se despedindo do herói. E lá se foi o bando sarapintado volvendo pros matos do norte (De Andrade 2001:41)».

italiani si arricchivano e le macchine conquistavano sempre più spazio. I gusti della popolazione si raffinarono, le possibilità di svago e divertimento si moltiplicavano e diversificavano.

Sebbene nell'ironia della rapsodia mariodeandradiana è possibile leggere una critica alla città asservita al capitale, traspare l'immagine di São Paulo come città cosmopolita e civilizzata. Questa immagine, presente anche in altri testi letterari e principalmente sulla stampa dell'epoca, si impose ben oltre i confini della città. Non bisogna dimenticare quale fosse il contesto del Brasile dell'epoca: benché sin dalla metà dell'Ottocento si registrasse un aumento generale dell'urbanizzazione, aree vastissime restavano completamente tagliate fuori da qualsiasi processo di sviluppo, modernizzazione e progresso. Per gli abitanti di questi luoghi, São Paulo rappresentava il mito della *cidade grande*, della terra delle opportunità dove tutto è possibile.

Alla diffusione dell'immaginario urbano legato a São Paulo contribuì anche il cinema. Il film *São Paulo: symphonia da metrópole* (1929), uno dei primi film girati in Brasile, si apre con la seguente didascalia:

Rex film apresenta o filme da cidade, o filme que revela aos próprios paulistas a grandeza desta soberba metrópole que se fez vertiginosamente graças à energia construtiva do seu povo³¹.

Il film mostra un giorno della vita della città: tram, automobili e pedoni che intasano le vie del centro, uomini d'affari, fabbriche che sputano fumo dai camini, operai che costruiscono nuove strade, venditori di giornali che gridando annunciano le notizie del giorno. Spesso l'immagine sulla tela si sdoppia per mostrare azioni che presumibilmente avvengono in simultanea; il risultato è una frammentazione visiva che confonde lo spettatore e che, insieme al ritmo serrato della pellicola, pare voler imitare la frenesia della vita metropolitana. È interessante scoprire che gli autori del film furono due immigrati ungheresi, Adalberto Kemeny e Rudolpho Rex Lustig, che fecero proprio quello che Mário de Andrade definiva «orgulho máximo de ser paulistamente!!!³²». Il film si conclude con un'ultima didascalia che recita:

³¹ Kemeny e Lustig: 1929.

³² Si tratta dell'ultimo verso di *Paisagem no 4*, pubblicato in *Pauliceia desvairada* (De Andrade 2012:34).

São Paulo, metrópole formidável e ciclópica collocando-se, em alguns decenios, na vanguardia dos maiores centros de atividades do mundo!³³

Il prestigio culturale di cui iniziava a godere São Paulo crebbe quando nel gennaio del 1934 venne fondata la *Universidade de São Paulo* (USP)³⁴. A confermare ancora una volta una sorta di sudditanza culturale del Brasile nei confronti dell'Europa, al momento della sua inaugurazione il corpo docente era formato in gran parte da professori reclutati in diverse università europee. Oltre a supplire ad una mancanza strutturale di professori locali, data la scarsa percentuale di laureati che si registrava all'epoca in Brasile, l'impiego di docenti europei dava lustro alla neonata USP, conferendole un'aria cosmopolita. La Facoltà di Filosofia, Lettere e Scienze Sociali fu occupata per lo più da intellettuali francesi che componevano quella che venne chiamata allora la *missão francesa*.

A palavra missão, que era oficial, é muito significativa. A primeira missão francesa que chegou ao Brasil foi a artística, com Dom João VI. A segunda, na Primeira República, tinha como objetivo instruir os oficiais do Exército. A terceira foi a dos docentes que vieram auxiliar na estruturação da USP (...). A palavra missão, evidentemente, mostra que éramos vistos como uma terra de índios que deviam ser catequizados. Não há outra explicação. (Novais 1994:161)

Tra i docenti della *missão francesa*, oltre a nomi illustri come quelli di Fernand Braudel e Roger Bastide, figurava anche il giovane antropologo Claude Lévi-Strauss.

³³ Kemeney e Lustig: 1929.

³⁴ Sérgio Buarque de Hollanda sottolinea nel suo *Raízes do Brasil* il ritardo della vita intellettuale in Brasile rispetto a quella delle colonie spagnole nelle Americhe. Basta dire che la prima università dell'America ispanica risale al 1538 e che nel 1535 a Città del Messico già esisteva una tipografia che stampava libri dedicati al mercato interno (Buarque 1995:119). In Brasile, invece, a causa di un ordine della corte portoghese che proibiva la fondazione di università nelle colonie, i figli dell'élite brasiliana erano costretti a concludere gli studi in Europa. Bisogna aspettare l'Ottocento perché vengano istituite in territorio brasiliano le prime tipografie, le prime Facoltà di Giurisprudenza (1827 a Recife e São Paulo) e le prime Scuole Politecniche (1810 a Rio de Janeiro, 1893 a São Paulo). È solo nel 1934, però, che verrà ufficialmente fondata la prima università brasiliana.

TRISTE SÃO PAULO

Lévi-Strauss visse a São Paulo tra il 1935 e il 1938 e la sua permanenza in Brasile, oltre ad offrirgli la prima esperienza di insegnamento a livello universitario, fu un'occasione per svolgere ricerche di campo tra gli indigeni brasiliani.

Esattamente dopo vent'anni da quel suo primo viaggio in Brasile, venne pubblicato *Tristi tropici*, un testo in cui Lévi-Strauss mette a nudo la sua formazione di etnologo. Non si tratta, tuttavia, di un saggio. A metà strada tra il diario di campo e il racconto di viaggio, *Tristi tropici* è scritto con uno stile essenzialmente narrativo. In esso si aprono grandi digressioni filosofiche e spazio temporali; il filo del ragionamento dell'autore, infatti, fa viaggiare il lettore dal *sertão* brasiliano alle città indiane, dalle tribù di discendenza tupi all'antica Roma. Buona parte di *Tristi Tropici* è dedicata alle esperienze di Lévi-Strauss tra gli indigeni Caduvei, Bororo e Nambikwara, esperienze che hanno lasciato un'impronta profonda sul pensiero e sulle opere successive dell'antropologo. Quello che si vuole far risaltare qui, tuttavia, sono le impressioni causate dall'impatto con le città del Nuovo mondo e in particolare con São Paulo.

Benché lo studio delle tribù indigene rappresentasse il principale interesse di Lévi-Strauss, al punto che era stata proprio questa possibilità a spingerlo ad accettare l'incarico di professore alla USP (Lévi-Strauss 2008:39), anche poter visitare e conoscere le città del Nuovo mondo costituiva per lui un'occasione unica. Lì era infatti possibile studiare 'dal vivo' il processo di urbanizzazione, vista la sua (relativa) breve storia nel continente e la sua evoluzione accelerata. Era, per dirlo con le sue parole,

uma daquelas experiências em tempo e em dimensão reais geralmente vedadas às ciências humanas por causa da lentidão com que se modificam os fenômenos e da impossibilidade material e moral de agir sobre eles (Lévi-Strauss 1996:14).

Le considerazioni di Lévi-Strauss su São Paulo sono particolarmente interessanti perché mostrano lo sguardo di uno straniero su una città in processo di mutazione. Si tratta, inoltre, di uno straniero con una certa sensibilità³⁵ nell'affrontare questi temi e che

³⁵ « (...) o estruturalismo explica meu interesse pelas cidades e que ele me faz vê-las sob um ângulo que, para simplificar, pode chamar-se morfológico (Lévi-Strauss 1996:13)»

considera la città, in tutti i suoi aspetti, come un testo che per essere compreso va letto e analizzato con giusti strumenti (Lévi-Strauss 1996:16). Nella città intesa come testo, l'interesse di Lévi-Strauss si dirigeva anche agli abitanti, ai loro stili di vita e ai loro costumi. In primo luogo, poco consapevole dei processi migratori che avevano investito la regione, scoprì stupito che non c'era quasi più traccia di indigeni né a São Paulo né nei suoi dintorni ma che era massiccia, al contrario, la presenza di siriani, giapponesi, italiani, mitteleuropei dagli occhi azzurri. Furono soprattutto i figli di questi immigrati, la nuova classe media paulista, a frequentare le sue lezioni di sociologia alla USP³⁶. Come Lévi-Strauss giustamente intuì, la cultura, che fino ad allora era rimasta 'uno svago per ricchi', con l'avvento dell'università iniziava un lento e difficoltoso percorso verso la democratizzazione, percorso ad oggi ancora incompiuto. Il metodo di insegnamento adottato da Lévi-Strauss confermava il suo interesse per la città, dato che i lavori pratici che assegnava ai suoi studenti avevano come oggetto di studio una strada, il mercato più vicino, un quartiere. Di questi luoghi dovevano essere osservate e descritte le abitazioni, le attività professionali che vi si svolgevano, le classi sociali che le occupavano. I lavori degli studenti sono probabilmente andati perduti, ma le considerazioni del professore sono state fissate nelle pagine di *Tristi Tropici* dedicate a São Paulo.

Come si è visto, São Paulo stava costruendo su se stessa una narrazione enfatica, trionfalistica, che esaltava gli aspetti grandiosi della propria modernizzazione. Sorprende, dunque, leggere in *Tristi Tropici* che la prima impressione di Lévi-Strauss è quella di una città decadente. Al contrario di altri viaggiatori o turisti, l'autore non lamenta l'assenza di vestigia del passato ma si stupisce nel vedere come il 'nuovo' sia già decrepito. Per Lévi-Strauss la caratteristica principale e il punto di forza delle città americane è il loro essere *giovani* mentre la loro debolezza è non saper invecchiare: il passare del tempo, invece di farle maturare, le corrompe.

Esse non soltanto sono costruite di fresco, ma lo sono per rinnovarsi con la stessa rapidità con cui sono nate, cioè male. Al loro sorgere i nuovi

³⁶ Nel rapporto con i suoi studenti, d'altronde, è possibile individuare alcune prerogative che si ripeteranno nel confronto tra città europea e città americana. Mentre il professore si pone come guardiano di una tradizione secolare e si dice abituato a rispettare solo idee già mature, gli studenti inseguono voracemente le teorie più recenti, si interessano solo alle ultime novità, disprezzando le idee 'vecchie' come si trattasse di vestiti già dismessi.

quartieri sono a malapena degli elementi urbani (...) sembrano piuttosto elementi di una fiera, di un'esposizione internazionale edificata per qualche mese. Dopo quel termine, la festa finisce e quei grandi giocattoli deperiscono (...) l'ordine primitivo scompare sotto le demolizioni che, accanto, una nuova impazienza esige. (2008:84-85)

Le demolizioni e le nuove costruzioni, documenta l'autore, si susseguivano a ritmo incalzante e la città cresceva di livello per l'accumularsi delle macerie, sulle quali sarebbero state poi erette nuove abitazioni. Lévi-Strauss è anche testimone della costruzione del *Martinelli* e dei primi palazzi in cemento armato, tra cui l'edificio *Columbus*. Progettato dall'architetto italiano Rino Levi, la sorte del *Columbus* appare emblematica dell'intera storia urbana di São Paulo. L'euforia che accompagnò la sua costruzione, infatti, si spense molto presto e dopo solo qualche decennio, già decrepito e obsoleto, l'edificio sarebbe stato demolito per far posto ad un nuovo palazzo. Nonostante questa frenesia costruttrice e demolitrice, São Paulo era ancora talmente giovane da rivelare in un solo colpo d'occhio il palco naturale su cui era stata eretta. Lévi-Strauss si detiene in lunghi passaggi a raccontare la conformazione della città, l'altopiano e i fiumi che lo avevano scavato, le colline, le strade di acciottolato e le grandi *avenidas* in costruzione. A differenza di Rio, dove la presenza incombente della natura tropicale aveva provocato a Lévi-Strauss una sensazione di disgusto³⁷, il giudizio su São Paulo non è di una città brutta quanto, piuttosto, disordinata. Gli edifici, pacchiani e costruiti con materiali scadenti, si accumulavano uno a ridosso dell'altro senza nessuna soluzione di continuità, senza omogeneità³⁸. I quartieri ricchi, che ostentavano uno stile da città termale e casinò (Lévi-Strauss 2008:87), erano affiancati da abitazioni in argilla e canne di bambù tra cui scorreva un rigagnolo di fogna a cielo aperto; ai piedi dei nuovi palazzi in cemento armato brucavano le capre e una mandria di buoi ritardava il passaggio del tram nella centralissima Rua da Liberdade. La modernità e il progresso a São Paulo convivevano con i segni evidenti dell'arretratezza. Essi ricordano quanto sia stato rapido (e forse, frettoloso) il processo che ha trasformato

³⁷ «(...) Rio de Janeiro, che, a dispetto della sua bellezza, tanto celebrata, quasi mi ripugna (Lévi-Strauss 2008:68)».

³⁸ «Le loro masse eterogenee si fronteggiano in un disordine solidificato. Queste costruzioni discordi suggeriscono l'idea di grandi branchi di mammiferi riuniti la sera intorno ad una sorgente (...) obbligati da un bisogno più urgente della paura a mescolare temporaneamente le loro specie antagoniste (Lévi-Strauss 2008:88)».

quella che nel XIX secolo era un'annoziata cittadina di provincia nella locomotiva dell'economia industriale brasiliana.

Una serie di fotografie scattate durante la permanenza in città, successivamente raccolte in un volume dal titolo suggestivo *Saudades de São Paulo*, arricchisce il racconto di Lévi-Strauss sulla São Paulo degli anni Trenta. Si riportano nelle prossime pagine alcune delle foto³⁹ più significative, che descrivono luoghi e momenti di vita quotidiana che, a meno di un secolo di distanza, sono stati cancellati o completamente trasfigurati. Nel prossimo capitolo, altre foto, scattate tra il 2008 e il 2013, illustrano quale sia il paesaggio urbano di São Paulo ai giorni nostri. Il contrasto, come si può vedere, è brutale. Tuttavia, è importante tenere a mente che la São Paulo conosciuta da Lévi-Strauss e ritratta nelle sue foto conteneva già, in nuce, gli elementi che hanno portato alla selvaggia urbanizzazione e verticalizzazione della capitale paulista.

³⁹ Le fotografie sono state gentilmente concesse dall'Instituto Moreira Salles di São Paulo che custodisce l'archivio fotografico di Lévi-Strauss relativo ai suoi viaggi in Brasile.

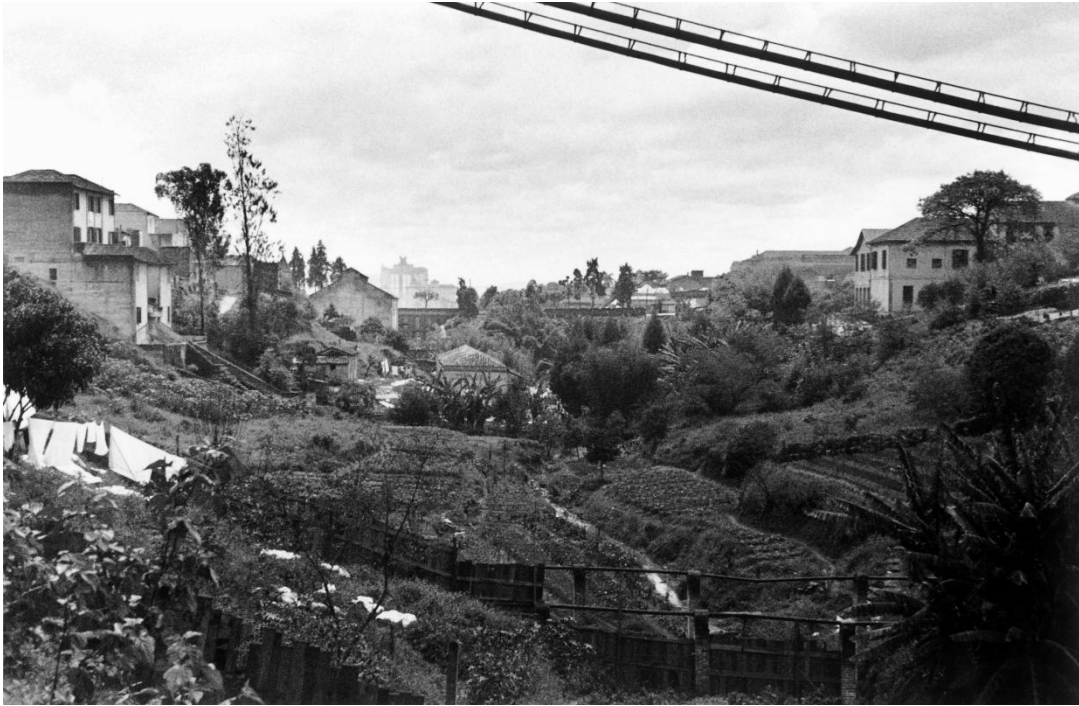


Figura 1 Vale del torrente Ipororó all'altezza dell'Avenida 23 de Maio, c. 1937



Figura 2 Panorama dell'Anhangabaú con l'edificio sede delle industrie Matarazzo in costruzione c. 1937



Figura 3 Rua da Liberdade, c. 1937



Figura 4 Edifício Columbus, 1937

CAPITOLO II. SÃO PAULO, CONTESTO STORICO E SOCIALE

(dagli anni Trenta al nuovo millennio)

LOCOMOTIVA DELL'INDUSTRIALIZZAZIONE

Nello stesso anno in cui Lévi-Strauss scattava le sue foto a São Paulo e si preparava a tornare in Europa, in Brasile veniva instaurata la dittatura dell'*Estado Novo*. Il regime, che sarebbe durato fino al termine della Seconda Guerra Mondiale, era costruito intorno alla figura carismatica di Getúlio Vargas. In realtà, Getúlio era salito al potere già nel 1930⁴⁰, determinando la fine di quella che venne poi definita la *República Velha*, e sarebbe rimasto al centro della scena politica brasiliana fino all'agosto del 1954 quando, in carica come presidente democraticamente eletto, si suicidò nel palazzo del Catete a Rio de Janeiro piuttosto che rassegnare le dimissioni. Personaggio cruciale e controverso della storia brasiliana del Novecento, Vargas fu forse il primo presidente a assicurarsi un solido appoggio delle classi popolari e dei settori più poveri della popolazione, tanto da guadagnarsi l'appellativo di *pai dos pobres*. Ciò si spiega in parte con la creazione di un'immagine simbolica della figura del Presidente attraverso l'uso massiccio dei mezzi di comunicazione, ma anche con l'attuazione da parte del governo Vargas di una politica, detta *trabalhista*, che introduceva nella legislazione brasiliana alcuni diritti fondamentali per i lavoratori (salario minimo, giornata lavorativa di otto ore, ferie pagate, ecc.)⁴¹. Lo sforzo compiuto da Vargas per garantirsi il sostegno dei lavoratori indica quanto fosse cresciuto il peso della classe operaia nella società brasiliana, come conseguenza dello sviluppo dell'industria. Questo stesso sviluppo, d'altronde, era stato largamente favorito dal regime dell'Estado Novo:

Dal punto di vista socioeconomico, possiamo sintetizzare la natura dello Estado Novo come un'alleanza tra la burocrazia civile e militare e la

⁴⁰ Vargas rimase al potere dapprima come capo di un governo provvisorio (1930-34), poi come presidente eletto per votazione indiretta (1934-37), poi come dittatore (1937-45) ed infine come presidente eletto per votazione popolare (1951-54).

⁴¹ Sebbene i benefici di cui godettero i lavoratori furono reali, la politica *trabalhista* di Vargas rimane ambigua. Infatti, se da un lato si sancivano norme a tutela dei lavoratori, scioperi e serrate venivano dichiarati illegali. I sindacati poi persero buona parte della loro reale capacità di negoziazione in quanto furono unificati sotto un unico organo, vincolato indissolubilmente allo Stato. Infine, il Partido Comunista do Brasil (PCB), che raccoglieva molti consensi tra la classe lavoratrice, fu messo fuori legge e i suoi membri e simpatizzanti subirono una forte repressione.

borghesia industriale, il cui comune obiettivo immediato era di promuovere l'industrializzazione del paese senza grandi sconvolgimenti sociali (Fausto 2010:270).

In seguito alla congiuntura internazionale che portò al tracollo del '29 e alla conseguente crisi del caffè⁴², l'industria aveva guadagnato terreno sull'agricoltura da esportazione, attività che aveva da sempre rappresentato il fulcro dell'economia brasiliana. Il calo del volume delle esportazioni, infatti, causò un aumento sostanziale del prezzo delle importazioni e favorì la crescita di un'industria manifatturiera destinata al mercato interno⁴³. Il centro dinamico dell'economia si spostò a grandi passi dall'agricoltura verso l'industria, grazie anche alle politiche di sostegno all'espansione del settore portate avanti da tutti i presidenti, da Vargas in poi.

La città e lo stato di São Paulo, dove già nei decenni precedenti erano sorte le prime industrie manifatturiere, ebbero un ruolo da protagonista nell'incremento dell'industrializzazione brasiliana e costituirono un nucleo solido attorno al quale, con enormi scompensi e differenze, si articolano le altre regioni del Paese.

Le commemorazioni per il quarto centenario della fondazione della città, nel 1954, furono un ottimo pretesto per rivendicare, anche sul piano simbolico, una posizione dominante sulle altre città brasiliane. Come spiega lo storico Sílvio Lofego:

(...) ao chegar aos 400 anos, São Paulo vai sendo preparada para espelhar-se numa memória única, a da grandiosidade. Na imprensa, os aspectos que poderiam ser projetados como problemas inerentes a grandes aglomerados urbanos, transformam-se em orgulho, enobrecidos ao erguerem-se no pedestal da prática econômica (Lofego 2000:303).

São Paulo si costruiva una versione apologetica della propria storia che giustificasse la presunta grandezza del presente e, a questo fine, promuoveva una memoria distorta di

⁴² Paradossalmente, i produttori del caffè non subirono nessuna sostanziale perdita di reddito nonostante la crisi. Ciò si spiega in gran parte con l'attuazione di piani di sostegno alla produzione del caffè messi in atto prima dal governo dello stato di São Paulo e poi dal governo centrale. Tali politiche consistevano principalmente nella svalutazione della moneta nazionale e nello stoccaggio di grandi quantità di caffè ai fini di incidere sul prezzo finale del prodotto sul mercato internazionale (Furtado 1970).

⁴³ Tra il 1929 e il 1937, la produzione industriale aumentò di circa il 50 per cento (Furtado 1970:255) e continuò a crescere a tassi elevati anche negli anni successivi. Se nel 1920 l'agricoltura era responsabile del 79% del valore della produzione totale e l'industria del 21%, nel 1940 le proporzioni corrispondevano a 57% e 43% rispettivamente (Fausto 2010:290).

alcuni avvenimenti storici. Si prendano ad esempio le figure dei *bandeirantes* che, per l'occasione, vennero rispolverate ed elevate alla categoria di mito quali incarnazioni dell'autentico carattere paulista, misto di coraggio, spregiudicatezza e spirito di comando. Le brutalità e gli orrori perpetrati dai *bandeirantes*⁴⁴ nei confronti degli indios venivano non solo taciuti ma addirittura ribaltati: nel famoso *Monumento às Bandeiras*, opera dello scultore italo - brasiliano Brecheret ed inaugurato in concomitanza con le celebrazioni per il quarto centenario, indios, neri e *bandeirantes* spingono insieme una canoa, simbolo di un cammino comune verso un futuro di gloria e prosperità. Proliferavano, inoltre, gli slogan entusiastici che rivelavano quanto i paulistiani fossero orgogliosi del dinamismo della propria città: São Paulo era la 'città che più cresceva nel mondo', la 'capitale del progresso', la 'locomotiva del Brasile', la 'città che non può fermarsi'.

Un altro slogan che circolava a partire da metà degli anni Cinquanta, non solo a São Paulo ma in tutto il Brasile, era quello legato alla politica *desenvolvimentista* del Presidente Juscelino Kubitschek e recitava 'cinquanta anni in cinque'. Il nuovo presidente si prefiggeva, attraverso la realizzazione degli obiettivi esplicitati nel suo *plano de metas*, di recuperare in pochi anni lo svantaggio economico in cui il Brasile si trovava rispetto ai Paesi occidentali più avanzati. Per fare ciò, si puntava in modo ancora più spinto sull'industrializzazione, favorendo l'ingresso di capitali stranieri nel Paese e al contempo avviando un processo di nazionalizzazione della produzione industriale⁴⁵. Si diede priorità ai settori produttori di beni di consumo durevoli⁴⁶ e, tra questi il più importante, in termini quantitativi e simbolici, fu il settore dell'automobile.

⁴⁴ Crediamo che sia significativo della fecondità del mito dei *bandeirantes* il fatto che il nome scelto per la più crudele delle operazioni di repressione politica degli anni della dittatura militare (1964-85) sia stato proprio *Operação Bandeirante*.

⁴⁵ «O Estado deu subsídios consideráveis aos industriais mas, ao mesmo tempo, exigiu a progressiva nacionalização das atividades produtivas, no sentido de reduzir o conteúdo de insumos importados. O resultado foi uma rápida integração do sistema industrial em função do mercado interno (Furtado 1981:31)».

⁴⁶ Il periodo che va dal 1930 al 1955 viene generalmente indicato come *industrialização restringida*, giacché il settore trainante era quello dei beni di consumo non durevoli (in particolare alimenti, bevande e tessuti), mentre si parla di *industrialização pesada* per il periodo compreso tra il 1956 e l'inizio degli anni Settanta, quando si installarono industrie produttrici di beni di consumo durevoli (settore siderurgico, chimico e metalmeccanico).

LA CIVILTÀ DELL'AUTOMOBILE

Il consolidamento dell'industria automobilistica a São Paulo alterò profondamente lo scenario economico, sociale e culturale della città e dell'intero Paese. Dal punto di vista industriale, il successo fu evidente: il valore della produzione di materiale da trasporto aumentò circa del 600% solo tra il 1955 e il 1961⁴⁷.

Il governo di Kubitschek si poteva ritenere l'artefice di questo exploit non solo perché aveva elargito sussidi all'industria automobilistica, ma anche perché alla sua affermazione concorrevano, di fatto, alcuni degli obiettivi previsti dal suo *plano de metas*. Tra questi citiamo, ad esempio, l'aumento della produzione di gomma, acciaio e petrolio e, soprattutto, la costruzione di infrastrutture autostradali in tutto il Paese. Nelle zone urbane, inoltre, si procedette all'ampliamento delle *avenidas* e alla creazione di strade ad uso esclusivo delle automobili, chiamate *vias expressas*, senza semafori, incroci o pedoni che potessero rallentare la velocità dei veicoli. Nella sola regione metropolitana di São Paulo, negli anni Sessanta, si costruirono 400 km di *vias expressas*. Contemporaneamente, si disincentivarono le altre opzioni di mobilità urbana. Sempre nello stesso decennio, infatti, vennero progressivamente smantellate le linee su cui operavano i tram urbani e il trasporto su rotaia cessò del tutto nel 1968. Se la ferrovia e il treno erano stati il simbolo della prima ondata di modernizzazione del Paese, l'autostrada e l'automobile lo diventavano della seconda.

Le scelte politiche ed economiche di quegli anni hanno avuto effetti incisivi e duraturi che si protraggono fino ad oggi. Il problema della mobilità urbana a São Paulo, infatti, è più che mai attuale. Passati più di cinquant'anni, sembra che nessun altro mezzo di trasporto possa soppiantare l'automobile nelle preferenze dei paulistani⁴⁸, nonostante il traffico cittadino sia diventato ormai proverbiale. Secondo un articolo pubblicato nel 2001, nella città di São Paulo circolano più di cinque milioni di veicoli privati, il 25%

⁴⁷ «Tra il 1955 e il 1961 il valore della produzione industriale, scontata l'inflazione, crebbe dell'80%, con alte percentuali nelle industrie dell'acciaio (100%), meccaniche (125%), dell'elettricità e delle comunicazioni (380%) e del materiale da trasporto (600%). Dal 1957 al 1961 il PIL crebbe a un tasso annuale del 7% (Fausto 2010:318)».

⁴⁸ Ne è un esempio il numero di dicembre 2013 della rivista *Época São Paulo*. La copertina ritrae una strada a cinque corsie, di cui quattro intasate da lunghe code di automobili mentre una, dedicata esclusivamente al trasporto pubblico, è completamente vuota. Facendo un riferimento polemico alla decisione di Fernando Haddad, attuale sindaco di São Paulo, di incentivare il trasporto pubblico creando delle corsie esclusive per gli autobus, la didascalia annuncia: "*Haddad achava mesmo que o paulistano deixaria o carro em casa?*" (Fonte: epocasaopaulo.globo.com)

dell'intera flotta nazionale brasiliana, il che equivale circa ad un'automobile per ogni due abitanti (Scaringella 2001:55). Le *vias expressas*, costruite per rendere più veloci gli spostamenti su quattro ruote, sono spesso congestionate; gli ingorghi sono all'ordine del giorno e assumono proporzioni tali⁴⁹ da far temere che si avveri la profezia cortazariana contenuta nel racconto "La autopista del sur". La 'città che non può fermarsi', ironia della sorte, si ferma tutti i giorni a causa del traffico. Inoltre, l'utilizzo indiscriminato dell'automobile è causa di un notevole degrado ambientale e sociale: strade, piazze e interi quartieri sono stati spogliati della loro originale funzione sociale a causa dell'invasione dei veicoli. L'aver incentivato l'auto a discapito del treno, del tram o del trasporto pubblico in generale, ha portato a intensificare l'uso privato che il cittadino fa dello spazio pubblico e a una certa forma di 'individualismo motorizzato'⁵⁰.

Infine, oltre ad essere un semplice mezzo di locomozione, l'auto si è convertita in un vero e proprio status symbol. Negli anni Cinquanta e Sessanta, quando le automobili rappresentavano ancora una 'novità', possederne una significava essere realizzato, aver raggiunto una condizione economica e sociale invidiabile⁵¹. Così come negli Stati Uniti e nei paesi dell'Europa Occidentale, anche in Brasile la massificazione dell'uso dell'automobile fu profondamente legata all'ascesa sociale della classe media.

CLASSE MEDIA, SOCIETÀ ANONIMA

Nel contesto brasiliano, le origini della classe media vanno ricercate nella decadenza delle oligarchie tradizionali legate all'agricoltura e nel processo di industrializzazione a cui si affiancò, sin dall'era Vargas, un ingente intervento statale nell'economia. La creazione di imprese statali quali la *Petrobrás* o di organi pubblici come il *Banco*

⁴⁹ Sin dalla metà degli anni Ottanta, la Companhia de Engenharia do Trânsito (CET) ha iniziato a misurare la lentezza del traffico di São Paulo e i chilometri complessivi di strade coinvolte negli imbottigliamenti. Il record è stato raggiunto nel novembre del 2013, quando si sono registrati sulle strade metropolitane 309 km di code. (fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/11/1371630-lentidao-aumenta-e-sp-registra-maior-congestionamento-da-historia.shtml>)

⁵⁰ L'espressione è stata coniata da Érico Andrade, professore di filosofia presso l'Università Federale del Pernambuco (UFPE) e attivista del movimento per i diritti urbani.

⁵¹ «A representação do seu significado social é mais forte e definidora do comportamento do que o seu valor intrínseco. Além de meio de transporte, é emoção, poder, prestígio, satisfação do desejo, respeito, conquista, sucesso, felicidade enfim. Não é o que ele oferece objetivamente que mais importa, mas o que ele representa no imaginário coletivo que o torna tão atraente (...) A associação ao veículo como símbolo social vai desde a boa recepção, passando pelo reconhecimento, até chegar ao respeito – é a consagração social (Gullo 1998:113)».

Nacional do Desenvolvimento Econômico (BNDE, oggi conosciuto con la sigla BNDES), insieme alla moltiplicazione delle imprese private e delle possibilità di accesso all'istruzione, crearono un nuovo profilo di lavoratori salariati (amministratori, professori, impiegati, segretarie, bancari, ecc.), con uno stile di vita e un modello di consumo distanti sia dall'élite che dalle classi più umili. Salutata come classe 'moderna' e urbana per eccellenza, che con la sua laboriosità avrebbe finalmente sollevato il Paese dall'arretratezza in cui ancora si trovava, è interessante notare come la sua identità si costituisca soprattutto attraverso le scelte di consumo, ispirate molte volte a modelli importati dall'estero (O'Dougherty 1998). Il consumo, oltre che come soddisfazione di necessità materiali, si impose dunque come elemento di differenziazione sociale, che distingueva la classe media dalla classe operaia e dal lumpenproletariato.

Inseguire il sogno di vita e di consumo della classe media, tuttavia, per alcuni si trasformò in un incubo. Il film *São Paulo Sociedade Anônima* (1963), di Luiz Sérgio Person, mette in scena il dramma dell'alienazione della classe media. Lo stesso regista si è espresso su quella che è senza dubbio la sua opera più famosa con queste parole:

O filme era, para mim, um longo processo de raciocínio executado através da observação do comportamento da classe média de nossa cidade que, aos trancos e barrancos, não consegue sair de si mesma e passivamente aceita o seu destino estéril. (Moraes 2009:169)

Il protagonista, Carlos, è un giovane di classe media che, all'inizio del film, vediamo dividersi tra l'ambiente di lavoro e le relazioni con le donne che frequenta. Lavora come ispettore di qualità in una fabbrica della Volkswagen dove, in cambio di piccole tangenti, riesce a far piazzare gli ingranaggi di scarsa qualità prodotti da Arturo, discendente di immigrati italiani che si sta affermando nella produzione di pezzi di ricambio per auto. La voce fuori campo di Carlos, che accompagna alcune delle sequenze del film, definisce Arturo «um filho do milagre da indústria automobilística brasileira» e ci informa che il suo capannone «deu um salto e virou logo uma das duasmil fábricas de auto-peças que surgiram em São Paulo da noite pro dia». Da subito traspare una certa antipatia nei confronti di Arturo e una condanna per i suoi modi poco puliti di fare affari. Eppure, durante l'evoluzione della sua vicenda personale, Carlos tenderà ad avvicinarsi sempre di più a lui, diventandone il braccio destro nella gestione

della fabbrica dopo il licenziamento dalla Volkswagen e, una volta sposato, instaurando un rapporto di amicizia tra la sua famiglia e quella di Arturo. Proprio in occasione di una cena nella casa di campagna di Arturo, la voce fuori campo, che può essere interpretata come la voce della coscienza di Carlos, ritorna a farsi sentire:

Parece que construímos paraísos. Nosso trabalho é recompensado. Caminhamos para a tranquilidade. Agora você pode descansar nos fins de semana como sugeria a publicidade nos jornais. Não temos ainda o apartamento à beira mar mas podemos fazer nosso filho respirar o ar puro do campo. Arturo é o grande exemplo que você toma. (...) Arturo é bom, Arturo é rico, massacra seus operários, rouba quanto pode, tem grande e desonestas ambições. Mas Arturo é um exemplo⁵².

Il discorso mette a nudo la meschinità e l'arrivismo di quella parte della classe media la cui fortuna improvvisa si basa sullo sfruttamento dei più poveri e sugli illeciti commessi in connivenza con i rappresentanti dello Stato⁵³. Colpisce però che, mentre la voce fuori campo recita le sue parole piene di cinismo e disillusione, sullo schermo passano le immagini delle due famiglie riunite a cena: sono scene di allegria, sintonia e convivialità. Questa discrepanza tra immagine e parole accentua il dilemma di Carlos, un individuo scisso tra apparenza e sentimento, tra un'intima angoscia e il dover soddisfare le aspettative che la società ha nei suoi confronti. Inconsapevole della causa del malessere che lo attanaglia, quando viene interrogato sulle sue scelte, sul perché si sia sposato o sia andato a lavorare con Arturo, afferma di averlo fatto per 'stanchezza', per non dover affrontare le conseguenze di scelte meno conformiste o più estreme.

La possibilità di un gesto radicale arriva verso la fine del film e prende la forma di una fuga⁵⁴. È la stessa fuga che abbiamo visto durante la prima scena del film e a cui ritorniamo dopo averne conosciuto i retroscena. Così come Carlos, infatti, anche il

⁵² Person: 1965

⁵³ In una scena del film si vedono arrivare due funzionari del *Ministério do trabalho* che effettuano un'ispezione presso la fabbrica di Arturo. I due hanno a che fare dapprima con Carlos e gli rimproverano severamente le varie illegalità riscontrate (tra cui molti lavoratori, *nordestinos*, che lavorano a nero). Dopo un colloquio con Arturo, invece, i funzionari vanno via sorridenti e amichevoli, scambiando battute scherzose. Anche se il film non mostra esplicitamente il momento della corruzione, appare chiaro che sia attraverso questa pratica che Arturo riesca a farsi strada e ad accumulare ricchezza, a discapito dei lavoratori e della collettività.

⁵⁴ Per un attimo lo spettatore è portato a credere che Carlos sceglierà di togliersi la vita, così come ha fatto la sua amica Hilda. Hilda, con la sua schiettezza e la sua intelligenza, è forse l'unico personaggio positivo del film e Carlos rimane molto scosso dalla notizia del suo suicidio.

montaggio è frammentato, rifugge una narrazione lineare e cronologica giustapponendo episodi di un passato più remoto a quelli del passato recente e del presente⁵⁵. Non siamo però davanti a una struttura circolare, dove la scena iniziale e quella finale coincidono, in quanto la fuga non è l'episodio conclusivo del film. Dopo aver litigato con la moglie e rubato un'auto per scappare, Carlos si allontana dalla città gridando a squarciagola, galvanizzato e felice, 'Ciao, São Paulo'. Solo il mattino dopo, però, torna sui suoi passi. Non sono chiare le ragioni per cui decide di far ritorno a São Paulo, ma mentre il suo volto sfuma tra quello dei passanti che affollano numerosi il Viaduto do Chá, la voce fuori campo recita:

Recomeçar, recomeçar, recomeçar. Mil vezes recomeçar.
Recomeçar de novo, recomeçar sempre⁵⁶.

Il testo ricalca le parole pronunciate dalla stessa voce in un'altra sequenza, circa a metà dello svolgimento della storia. È una scena in cui Carlos cammina sul Viaduto, visibilmente disturbato tanto da sembrare sul punto di svenire, forse deluso dai rapporti frivoli che instaura con le persone che gli stanno vicino. La sua immagine è inframmezzata da flash di ingranaggi industriali in movimento e, nel mentre, la voce afferma:

Recomeçar, trabalhar, mil vezes tentar ser um homem (...) não lembrar-se se não do trabalho, das cinquenta obrigações diárias (...) lembrar-se de uma engrenagem e mais outra e mais outra e mais outra (...) mil vezes recomeçar, recomeçar de novo, recomeçar sempre (...) recomeçar, recomeçar, recomeçar. Aceitar, aceitar, aceitar⁵⁷.

La sequenza si interrompe quando la voce si zittisce su un ultimo *aceitar* quasi urlato e, nella scena successiva, vediamo Carlos che prova a riconquistare Luciana sapendo che per riuscirci dovrà acconsentire a sposarla. Accettando di conformarsi alle convenzioni sociali, nonostante queste non si confacciano ai suoi desideri, Carlos dimostra di non

⁵⁵ Escludendo le scene finali, tutta la narrazione del film può essere vista come un sguardo in retrospettiva del personaggio in cui il tempo è trattato in maniera caotica. Come ha affermato il critico e cineasta Jean Claude Bernardet: «(...) a evolução temporal é substituída por uma sucessão de fragmentos de ação cuja apresentação nos dá uma impressão de simultaneísmo (Bernardet in Moraes 2009:261)».

⁵⁶ Person: 1965

⁵⁷ Person: 1965

avere nessuna autonomia e di essere un semplice ingranaggio nella moderna società anonima.

Sullo sfondo del dramma di Carlos, la città di São Paulo appare come un'entità tangibile e minacciosa. Ambientato tra il 1957 e il 1961, *São Paulo Sociedade Anônima* mostra la realtà paulistana durante l'esplosione dell'industria automobilistica, quando la città era preda dall'euforia *desenvolvimentista*. Non si può dire che il film descriva la vita cittadina in maniera realistica, piuttosto, con un ritmo che è stato definito 'nervoso'⁵⁸, costruisce una visione del paesaggio urbano e del paesaggio industriale per accumulazione di elementi: gli autobus che sputano fumo nero, i lavoratori che costruiscono nuove strade, il traffico, le insegne luminose di hotel e ristoranti, i corridori che si preparano per una maratona, le auto che sfrecciano lungo le *avenidas* o che attendono di essere comprate in enormi parcheggi a ridosso delle fabbriche, gli operai che assemblano i *Fusquinhas*, i grattacieli che incombono come una presenza minacciosa dietro i vetri delle finestre. Su tutte le immagini prevale quella della folla anonima che cammina frettolosa, che balla nei locali notturni o che si accalca sui binari all'arrivo del treno. La folla rende ancora più evidente il disagio di Carlos che tra quella moltitudine cammina solo, oppresso e angosciato.

IL MIRACOLO VERTICALE

In uno studio condotto dalla sociologa Maureen O'Dougherty, si chiedeva a un campione di paulistani della classe media di descrivere le caratteristiche che contraddistinguevano chi apparteneva a questa classe. La risposta quasi unanime è stata *'ter uma casa própria e um carro'* (O'Dougherty 1998). Solo pochi decenni prima, però, come attestato da un sondaggio realizzato dall'Ibope⁵⁹ nel 1945, meno del 20% degli intervistati di classe media possedeva una casa di proprietà e la maggior parte di essi viveva in affitto. La tendenza si sarebbe invertita a partire dal 1964 quando, per stimolare il mercato immobiliare, furono creati il BNH (*Banco Nacional da Habitação*) e il SFH (*Sistema de Financiamento da Habitação*). Pensati in principio per favorire

⁵⁸ Moraes 2009: 270.

⁵⁹ L'Ibope è l'*Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística* e i dati relativi al sondaggio del 1945 si trovano riportati in Caldeira 2000: 225.

l'accesso delle famiglie a basso reddito a abitazioni dignitose, il BNH e il SFH finanziarono di fatto l'acquisto di appartamenti tra la classe media⁶⁰. Le sovvenzioni elargite contribuirono a modificare lo stile di vita della classe media, ma anche il volto stesso della città, promuovendo la cementificazione e la verticalizzazione. Per evitare le nuove direttive municipali che regolavano la costruzione di palazzi nelle zone prossime al centro, gli imprenditori edili iniziarono ad allontanarsi da esso e ad espandersi soprattutto in direzione sud-ovest. Questo processo riguardò la costruzione di palazzi residenziali per la classe media e medio-alta tanto quanto la costruzione di uffici e edifici commerciali:

Downtown São Paulo was no longer the only center of commerce and services. Offices had spread to Avenida Paulista, the neighborhood called Jardins, and Avenida Faria Lima, all in the southwestern part of town. High-rises for both commerce and residence were being built one after another in an ever-expanding area (Caldeira 2000:228).

Dopo l'esperienza pioniera dei grattacieli costruiti negli anni Venti, la proliferazione di palazzi di molteplici piani anche fuori dalle aree centrali a cui fino ad allora erano stati limitati, contribuì a dare a São Paulo il profilo caratteristico che conserva tutt'oggi. Il numero di palazzi registrati annualmente a São Paulo fece un balzo: da una media di 265 tra il 1959 e il 1969, si passò a 580 tra il 1970 e il 1974 (Caldeira 2000:404).

Quest'ultimo periodo coincide pressappoco con quelli che furono chiamati gli anni del *milagre econômico* (1969-73). Nel 1964, un golpe militare aveva interrotto la breve parentesi democratica che il Brasile aveva vissuto dopo la caduta dell'*Estado Novo* e, fino al 1985, vari generali si alternarono al governo del Paese. Sul piano economico, i militari continuarono il progetto di industrializzazione iniziato da Juscelino Kubitschek e lo portarono alle estreme conseguenze (Fausto 2010:318). Aumentò la partecipazione delle imprese multinazionali all'economia brasiliana e si elargarono finanziamenti

⁶⁰ «A política praticada pelo SFH combinou o atendimento dos interesses dos empresários privados (...) com os interesses de políticos clientelistas (...), quando não aconteceu destes fazerem parte daquele grupo. Na verdade essa política foi fundamental para a estruturação de um mercado de corte capitalista. Ela constituiu também um dos expedientes de concentração de renda, na medida que privilegiou a produção de habitação subsidiada para a classe média em detrimento dos setores de mais baixa renda (Maricato 1995:23)».

destinati a fornire credito al consumo, tra cui si può annoverare il BNH. Uno dei settori che più crebbero durante gli anni del *milagre*, infatti, fu quello edilizio.

La produzione industriale e il prodotto interno lordo aumentarono rispettivamente a una media annuale del 23,8 % e dell'11,2%, (Furtado 1981; Fausto 2010). Si trattava effettivamente di cifre impressionanti che i militari usarono per legittimare la loro politica e giustificare la soppressione dei diritti civili e politici. Tuttavia, il miracolo si realizzò solo per una piccola parcella di brasiliani nelle cui mani si concentrò la ricchezza del Paese. Per quanto possa sembrare paradossale, la crescita del PIL fu accompagnata da un aumento generale della povertà, che si spiega con l'accentuazione della disuguaglianza nella distribuzione della ricchezza⁶¹. L'idea sostenuta dai militari era che bisognava 'far crescere la torta' prima di poter distribuire le fette a tutti gli abitanti. Fino a che durò la dittatura (ma anche nei successivi governi democratici e neoliberali), non solo il processo di redistribuzione della ricchezza non fu intrapreso ma non si crearono neanche le basi di uno stato sociale che assicurasse alla popolazione servizi di buona qualità, gratuiti o a basso prezzo⁶². Ciò ha contribuito a approfondire ulteriormente il solco che in Brasile separa le classi sociali. Tutt'oggi la maggior parte della popolazione deve accontentarsi del servizio troppo spesso scadente offerto dall'istruzione e della sanità pubblica mentre i più ricchi usufruiscono, in cambio di rette da capogiro, dei servizi 'da primo mondo' messi a disposizione da scuole e cliniche sanitarie private⁶³.

⁶¹ Nel 1981, l'1% della popolazione concentrava nelle proprie mani il 13% del reddito nazionale mentre il 10% più povero si divideva un misero 0,9% (Maricato 1995:20)

⁶² «Il Brasile si sarebbe distinto nel contesto mondiale per la forza relativa del suo potenziale industriale, contrapposta però a indici molto bassi di salute, istruzione e alloggi, con i quali si misura la qualità di vita di un popolo (Fausto 2010: 363)»

⁶³ «(...) cerca de 23% da população brasileira desfruta de seguro privado de saúde. Os restantes 77% (118 milhões de brasileiros) dependem dos recursos públicos (Adorno 1996:107)».



Figura 5 Vista di São Paulo oggi



Figura 6 Il miracolo verticale

IMMIGRAZIONE INTERNA

Un'altra delle conseguenze dell'imponente crescita industriale, dettata prima dal *plano de metas* e poi dagli anni del *milagre*, fu l'intensificarsi delle migrazioni interne. Attratti dalla domanda crescente di mano d'opera non specializzata, milioni di brasiliani abbandonarono le zone più povere e rurali per dirigersi verso i grandi centri urbani⁶⁴. Il fenomeno si inquadra nei canoni tipici del capitalismo nella sua fase industriale in cui, come spiega Paul Singer,

a grande massa rural, confinada na econômia de subsistência, passa a constituir para a econômia capitalista industrial um verdadeiro reservatório de mão-de-obra ou, na expressão clássica de Marx, um exército industrial de reserva (Singer s.d)

Alcune circostanze specifiche, tuttavia, contribuirono a esacerbare il fenomeno. Nel Nordest, la crescita demografica e le forti *secas* degli anni 1952 e 1958 aggravarono le già precarie condizioni di sopravvivenza di molti contadini che dovevano fare i conti con un'insufficienza cronica di risorse e un aumento di bocche da sfamare. Inoltre, nonostante le molte promesse e alcuni tentativi falliti, non si era mai data una risposta politica alla questione agraria né era mai stata effettuata una riforma di redistribuzione della terra. Le grandi masse rurali, spesso ancora schiave di un'agricoltura di sussistenza o di un sistema basato sul latifondo e su legami di natura pressoché feudale, non avevano neanche beneficiato delle tutele per i lavoratori in vigore sin dall'era Vargas. Poter godere dei diritti sanciti dalla legislazione *trabalhista*, che per come era stata concepita era applicabile solo nelle aree urbane (e di fatto veniva rispettata solo nelle città più grandi), rendeva ulteriormente appetibile agli occhi dei lavoratori rurali la condizione del salariato urbano.

Alcune delle città del Nord e del Nordest, come Belém, Fortaleza e Recife, conobbero tra gli anni Cinquanta e Settanta un'espansione considerevole dovuta all'arrivo di una marea di *retirantes* non più stagionali. Brasília, fiore all'occhiello del governo

⁶⁴Tra gli anni Quaranta e i primi decenni del XXI secolo, circa 38 milioni di persone in Brasile hanno lasciato le campagne per dirigersi verso aree urbane (Duarte 2010).

Kubitschek⁶⁵, attrasse un grosso contingente di migranti (i cosiddetti *candangos*) inizialmente impegnati nei cantieri edili legati alla costruzione della nuova capitale. Una volta terminati i lavori, i *candangos* che non fecero ritorno alle loro terre d'origine si insediarono nelle città satelliti intorno alla capitale, lontano dagli avveniristici edifici progettati da Lúcio Costa e Oscar Niemeyer che loro stessi avevano contribuito a costruire.

I poli di attrazione principale per i migranti, tuttavia, rimasero Rio e São Paulo⁶⁶. Nel caso di quest'ultima, occorre fare una precisazione. Se negli anni Quaranta la macchia urbana non copriva neanche tutto il territorio della capitale, a distanza di soli trent'anni essa si estendeva per altri trentasette municipi (Singer s.d). Il risultato è una conurbazione conosciuta come regione metropolitana di São Paulo o Grande São Paulo⁶⁷. Molti complessi industriali furono installati in questa regione, sia per mancanza di spazio all'interno del perimetro cittadino sia per le condizioni più vantaggiose di acquisto o affitto dei terreni⁶⁸. Lo stesso fecero i migranti al momento di cercare soluzioni abitative. Se si escludono alcuni *cortiços* ancora presenti nelle zone centrali, i migranti si stabilirono principalmente nella regione metropolitana o nella periferia della capitale paulista.

CRESCITA DELLE PERIFERIE E FAVELIZZAZIONE

L'afflusso di nuovi contingenti popolazionali appesanti ulteriormente la situazione della periferia, che come si è visto in precedenza, si era urbanizzata in maniera precaria e

⁶⁵ La costruzione della nuova capitale federale inizialmente non compariva tra gli obiettivi del *plano de metas* ma assunse presto un ruolo fondamentale. Definita la *meta síntese*, la costruzione di Brasília condensava l'intero programma di Kubitschek e concretizzava lo slogan dei 'cinquanta anni in cinque'.

⁶⁶ «The population of the metropolitan region of São Paulo grew at a rate of around 5.5 percent a year between 1940 and 1970. Internal migration was responsible for 50 percent of this increase: it brought more than one million new inhabitants to the region in the 1950s and two million in the 1960s (Caldeira 2000:41)».

⁶⁷ La città di São Paulo ha un'area totale di 1.509 km quadrati mentre l'area totale della regione metropolitana ammonta a 8.051 km quadrati (Caldeira 2000:405).

⁶⁸ Le principali aziende automobilistiche, quali Ford, Volkswagen e General Motors, si installarono nei municipi di Santo André, São Bernardo e São Caetano (un'area comunemente conosciuta come ABC paulista) trasformandone la fisionomia (Fausto 2010:318).

caotica. In uno spazio sempre più affollato, continuavano a mancare infrastrutture e servizi pubblici essenziali⁶⁹.

Per chi si trasferiva nella periferia di São Paulo, l'acquisto di un lotto di terreno (spesso irregolare) dove costruire autonomamente e gradualmente la propria casa costituiva ancora la soluzione principale al problema abitativo. La quantità di terreni edificabili, però, si era sostanzialmente ridotta e il prezzo dei lotti aumentava progressivamente, in parallelo alla scarsità dell'offerta. Prese piede allora la pratica di occupazione abusiva del suolo pubblico che portò alla proliferazione delle favelas⁷⁰. All'inizio degli anni Settanta, il fenomeno aveva ancora proporzioni limitate e coinvolgeva meno dell'1% della popolazione di São Paulo. Successivamente, i tassi di crescita della popolazione *favelada* crebbero a ritmi serrati: nel 1987 la percentuale era salita all'8% e nel 1993 al 19.4% (Maricato 1995:12).

Il primo dato, sebbene esiguo, non deve indurre a sottovalutare il problema: le condizioni di vita nelle favelas di São Paulo erano critiche già prima che esso assumesse i contorni allarmanti dei decenni successivi. Ne è testimonianza il diario di Carolina Maria de Jesus, abitante di una favela localizzata ai margini del Tietê, pubblicato nel 1960 con il titolo *Quarto de despejo*⁷¹. Nel suo diario, che comincia nel luglio del 1955 e termina il primo gennaio del 1960, Carolina racconta una quotidianità segnata dalla fame, dalle privazioni e dall'emarginazione. Trainando un carretto, come se fosse un cavallo (De Jesus 1995:49), tutti i giorni Carolina rastrellava São Paulo raccogliendo ferro, carta e cartone da rivendere per pochi *cruzeiros*. Quelli che erano per eccellenza i

⁶⁹ Uno studio condotto nel 1968 rilevò che, nei distretti di nuova urbanizzazione come Itaquera (zona est di São Paulo), l'89.3% delle abitazioni non aveva accesso all'acqua potabile, il 41.3% non disponeva di un sistema di fognature e il 15.9% non godeva di nessun servizio di raccolta dei rifiuti. Teresa Pires Caldeira imputa alla mancanza di questi servizi basilari l'aumento della mortalità, soprattutto infantile, che si registrerà nella periferia di São Paulo tra il 1960 e la metà degli anni Settanta (Caldeira 2000:228).

⁷⁰ «Há uma evidente correlação entre a diminuição da oferta de lotes ilegais no município de São Paulo e a explosão do crescimento das favelas. Durante o período de 1989 a 1992, a prefeitura de São Paulo aprovou o desprezível número de dois projetos de loteamento residenciais por ano e todos eles se destinavam à classe média ou de nível de renda superior (Maricato 1995:24)».

⁷¹ *Quarto de despejo* venne alla luce dopo l'incontro casuale di Carolina con Adálio Dantas, un giornalista che, in visita alla favela di Canindé, rimase stupito dalla lucidità e dall'intensità del diario che la donna scriveva regolarmente. Pubblicato prima su giornali e riviste e poi in volume, fu un vero e proprio caso editoriale in Brasile e venne tradotto in tredici lingue. Le caratteristiche biografiche della sua autrice (una donna, nera, *favelada* e semi-analfabeta), resero *Quarto de despejo* un testo rivoluzionario in un Paese dove la letteratura era stata praticata basicamente da uomini bianchi, benestanti e istruiti. Tuttavia, inasprite forse proprio dalle circostanze della sua creazione, molte furono le contese sulla qualità letteraria dell'opera e la tendenza generale fu trattarla come un documento sociale più che come prosa letteraria.

beni simbolici della città moderna, restavano fuori dalla portata di una *favelada*: a causa delle difficoltà economiche, Carolina non si può permettere di percorrere dei tragitti in autobus o in tram⁷², per non parlare dell'automobile. È dunque camminando che impara a conoscere le strade della città, i suoi abitanti e le differenze che caratterizzano le une e gli altri. L'autrice coglie con crudezza la distanza tra la favela e il centro città:

Quando eu vou na cidade tenho a impressão que estou no paraizo. Acho sublime ver aquelas mulheres e crianças tão bem vestidas. Tão diferentes da favela. As casas com seus vasos de flores e cores variadas. Aquelas paisagens há de encantar os olhos dos visitantes de São Paulo, que ignoram que a cidade mais afamada da America do Sul está enferma. Com as suas ulceras. As favelas. (1995:76)⁷³.

È interessante notare come l'autrice parli di città («quando eu vou na cidade») solo quando si riferisce al centro o a zone sviluppate di São Paulo. La favela, pur situata all'interno della città, non appartiene ad essa o ne costituisce, al massimo, un'escrescenza patologica. Eppure la favela dipende dalla città (e non meno dai suoi scarti) ed è nella favela che i cittadini si riforniscono di mano d'opera a basso costo da impiegare nelle fabbriche che, continuando a produrre, faranno aumentare il progresso. Nonostante la condivisione dello spazio fisico e nonostante i rapporti di interdipendenza siano una realtà oggettiva, lo spazio urbano paulistano viene percepito come una realtà discontinua, irrimediabilmente fratturata e frammentata. Al suo interno abbondano quelle che, nella letteratura sull'argomento, vengono chiamate 'isole', ovvero comunità piuttosto omogenee per reddito, livello di istruzione ed estrazione sociale. Frequentemente, i contorni di ciascuna di queste comunità lambiscono altre isole dalle caratteristiche radicalmente discrepanti.

Non è più, però, la São Paulo *arlequinal* di Mário de Andrade in cui gli opposti convivevano uno accanto all'altro sullo stesso tessuto e creavano, almeno nella poesia di *Pauliceia Desvairada*, una sola immagine armonica. Come Carolina ha modo di

⁷² Quando è obbligata a prendere un mezzo pubblico, Carolina deve contrattare il prezzo del biglietto: «Era domingo e o povo ficou expantado quando viu os indigentes superlotar o onibus Bom Retiro. Tivemos sorte. (...) Eu estava com cinco crianças, e eu, seis. Porisso eu fui obrigada a suplicar ao condutor que deixasse nós voltar por três cruzeiros. Era o único dinheiro que eu tinha (1995:62)».

⁷³ Tutte le citazioni di *Quarto de despejo* rispecchiano l'ortografia e la sintassi originale dell'autrice.

riportare in più occasioni nel corso del suo racconto, tra chi abita ‘isole’ diverse prevalgono l’ostilità e il conflitto.

VIOLENZA E SICUREZZA

In un quadro di profonda crisi economica e di disgregazione sociale, il conflitto è esploso prepotentemente a partire dagli anni Ottanta sotto forma di un aumento della violenza urbana. Non si tratta di una vera e propria guerra, nonostante il numero delle vittime sia impressionante. Prendendo spunto dal titolo di un documentario di João Moreira Salles⁷⁴, la si potrebbe definire *uma guerra particular*. Ovviamente la violenza non è un fenomeno esclusivo degli ultimi decenni, anzi. Contrariando la classica interpretazione del brasiliano come *homem cordial* e sostanzialmente pacifico, vari studiosi⁷⁵ concordano nell’identificare nella violenza un elemento costitutivo del Brasile. Basti pensare che la storia brasiliana comincia con il genocidio di vari popoli indigeni e che l’affermazione economica del Paese è basata su secoli di schiavitù. Alla proclamazione della *República* non seguì una svolta libertaria ma il massacro di Canudos e, nel Novecento, il Brasile fu governato a lungo da due regimi autoritari che fecero un uso cospicuo e sistematico di metodi violenti quali incarcerazioni arbitrarie, tortura e omicidio. A tutto questo si deve aggiungere una lunga tradizione di repressione violenta dei conflitti di etnia, classe e genere, che la storia ufficiale ha spesso passato sotto silenzio.

Tuttavia, sebbene la violenza si possa considerare una costante della storia brasiliana, a partire dagli anni Ottanta essa assunse caratteristiche inedite. Innanzitutto, si consolidò come problema sociale propriamente urbano. Nel giro di pochi anni, nelle grandi metropoli si registrò un aumento notevole dei crimini contro la proprietà (furto, rapina, estorsione) e soprattutto dei crimini contro la persona, con un’impennata del numero di omicidi dolosi⁷⁶. Sempre in questo periodo, poi, si affermò in Brasile la criminalità

⁷⁴ Il documentario *Notícias de uma guerra particular* (1999) ritrae la quotidianità degli abitanti della favela di Santa Marta (Rio de Janeiro). È una quotidianità segnata dalla violenza del conflitto tra trafficanti di droga e forze di polizia.

⁷⁵ Citiamo, ad esempio, Adorno 1996; Ginzburg 2013.

⁷⁶ «Homicide in the Metropolitan Region of São Paulo (population: 16,792,329, data for 1997) grew from

organizzata legata al traffico di stupefacenti e al commercio illegale di armi. Tutto ciò avvenne in un momento di grande instabilità economica, sociale e politica. L'ottimismo legato agli anni del *desenvolvimentismo* e del *milagre econômico* fu soppiantato da un'inquietudine diffusa tra vari settori della società. La crescita economica si interruppe bruscamente a causa di numerosi fattori endogeni ed esogeni, tra cui le crisi energetiche del 1973 e 1979. Non solo crebbero la disoccupazione e l'occupazione precaria, ma la povertà colpì anche chi aveva un lavoro stabile: a causa dell'inflazione sfrenata, infatti, gli operai videro ridursi drasticamente il valore dei propri salari⁷⁷. Mentre il divario sociale si faceva ancora più acuto⁷⁸, masse inusitate di mendicanti, senzatetto e bambini di strada iniziarono ad incorporarsi al paesaggio urbano delle grandi città, diventandone man mano parte integrante. D'altro lato, gli anni Ottanta segnarono anche l'inizio di un lento processo di ridemocratizzazione della politica brasiliana. Le condizioni critiche del periodo, aggravate dal fenomeno in ascesa della violenza urbana, tuttavia, attenuarono l'entusiasmo che seguì la fine della dittatura militare⁷⁹.

Nonostante le cause della violenza urbana siano molteplici e difficili da identificare, si può affermare che, nel caso brasiliano, il contesto di crisi a cui abbiamo accennato sia stato decisivo nel favorirne la proliferazione. Inoltre, una delle varianti che più spesso si associano alla violenza urbana è una crescita rapida della popolazione (Cardia 2000:12), fenomeno che città come Rio e São Paulo avevano vissuto ininterrottamente dalla fine

14.62 cases per 100,000 inhabitants in 1981 to 33.92 cases in 1993. By 1996, the rate reached 55.77 homicides per 100,000 persons which is double the Brazilian national average of 24.76 homicides per 100,000 inhabitants (Cardia 2000:5)».

⁷⁷ Ciò avrebbe contribuito ad ingrossare le fila della popolazione *favelada*: «(...) até o trabalhador da indústria fordista (automobilística), é levado frequentemente a morar em favelas, já que nem os salários pagos pela indústria e nem as políticas públicas de habitação são suficientes para atender as necessidades de moradias regulares, legais. Em 1980, 57,3% dos chefe de família ativos, moradores da favelas de São Paulo, trabalhavam no secundário (Maricato 1995:22)»

⁷⁸ «Em 1995, o Relatório de Desenvolvimento do Banco Mundial, aponta o Brasil como o país de maior desigualdade social do mundo. Segundo o relatório, enquanto que 10% da população concentra 51,3% da renda, os 20% mais pobres ficam com 2,1% (Maricato 1995:26)».

⁷⁹ La presenza inquietante della violenza e la sensazione di rischio che ne derivava, inoltre, hanno spesso indotto i settori più conservatori della società ad invocare un ritorno ad un regime autoritario o la sospensione dei diritti civili per chi commetta crimini violenti. Riportiamo un piccolo estratto, particolarmente significativo, di un'intervista realizzata da Teresa Caldeira, tra il 1989 e il 1991, nel quartiere di classe medio-alta Morumbi. L'intervista fa parte di un progetto di ricerca sulla percezione della violenza e sulla segregazione spaziale nella città di São Paulo. «We used to think that the lack of freedom and the censorship were bad. Today I think that the military regime should come back. For example, take the case of kidnapping. It's absurd the lack of security that one feels. (...) Now kidnapping has become the fashion. Why? Because of impunity. We were talking of the military regime: when the AI-5 was introduced, do you remember? Bank robbery ended... (Caldeira 2000:77)».

del secolo XIX fino agli anni Settanta del Novecento. Se le cause sono comunque ancora poco chiare, uno degli effetti della violenza urbana è stato dare visibilità a ciò che le classi dominanti avevano da sempre ignorato:

A violência que eclodiu a partir dos anos 80 nas metrópoles brasileiras (...) é que finalmente tem atraído atenção para a imensa massa de excluídos do mercado de trabalho e do mercado de consumo regular, além de excluída dos serviços e infra-estrutura urbanos. (Maricato 1995:14)

L'aver richiamato l'attenzione su una parte della popolazione sistematicamente dimenticata, se da un lato ha destato l'interesse degli studiosi e di gruppi di cittadini più sensibili, dall'altro ha fatto aumentare la diffidenza e il sospetto verso questa stessa popolazione. Il pregiudizio secondo cui ogni povero è un criminale in potenza, in attesa solo di un'occasione buona per delinquere, è estremamente diffuso tra la classe media e medio-alta. Spinti dalla paura di subire un crimine violento e sempre meno disposti a condividere gli spazi con gruppi di estrazione sociale diversa, i più ricchi hanno modificato il loro modo di vivere la città e di muoversi nello spazio urbano. Non ci si sposta mai a piedi o utilizzando i mezzi pubblici, ma solo a bordo di auto blindate. Non si frequentano più le tradizionali strade del commercio ma piuttosto gli *shopping centers*, luoghi chiusi e oculatamente sorvegliati, dove non solo si possono fare spese ma anche frequentare cinema, teatri o ristoranti. Si abita in palazzi che sembrano fortezze, in cui i dispositivi di sicurezza aumentano proporzionalmente alla ricchezza: i palazzi più lussuosi ostentano muri invalicabili, reti di filo spinato elettrificato, cani feroci e così via. A São Paulo, i *condomínios fechados*⁸⁰ di quartieri come Morumbi, Vila Andrade e Alphaville, nonostante siano circondati dalla povertà⁸¹, assomigliano sempre di più a impenetrabili gabbie dorate.

L'ossessione per la sicurezza ha contribuito alla militarizzazione della società e ha cambiato il paesaggio della città, segnato ormai dalla cosiddetta '*arquitetura do medo*'

⁸⁰ «This is a development of multiple residences, mostly high-rises, invariably walled and with security-controlled entrances, usually occupying a large area with landscaping, and including all sorts of amenities for collective use. In the last decade [1990], they have become the preferred residence for the rich. Closed condominiums are not constructed in the traditional central neighborhoods (Caldeira 2000:243)»

⁸¹ Il quartiere Morumbi sorge in un'area limitrofa alla più grande favela di São Paulo che, ironicamente, si chiama Paraisópolis.

(Risério 2012:303). Al contrario delle mura che proteggevano le città antiche, i muri disseminati per la città moderna sono pensati per contenere un nemico interno, per separare tra loro i cittadini di gruppi sociali diversi. Come ha affermato lo scrittore paulistano Fernando Bonassi nel corso di un'intervista:

Acho que a pior consequência da ditadura não foi ficar vinte anos sem democracia. [...] Acho que a ausência de democracia é menos nociva que a idéia de segurança que se formou na ditadura. A idéia de que o seu inimigo está aqui, ao seu lado. (Bonassi in Zeni 2008:131)

Chiunque conosca la realtà delle grandi capitali brasiliane, non è estraneo all'onnipresenza dei dispositivi di sicurezza⁸², tra cui una frotta di vigilanti privati (armati) appostati all'entrata di negozi, ristoranti, palazzi e perfino scuole e ospedali. Chi volesse, ad esempio, visitare un conoscente o accedere ad un ufficio in un palazzo sarà dapprima inquadrato da una telecamera, poi verrà costretto ad identificarsi, a esplicitare il motivo della sua presenza e spesso a fornire un documento. Infine, se la diffidenza dell'addetto alla sicurezza lo permetterà, potrà accedere al palazzo non senza prima aver varcato almeno un paio di cancelli elettronici.

Il fenomeno della violenza urbana ha interessato tutta la società brasiliana, come spiega il sociologo Sérgio Adorno, riferendosi nello specifico alla situazione di São Paulo:

diante da violência criminal, o fato é que não há mais vítimas preferenciais. Qualquer cidadão, independentemente de sua condição de gênero, idade, naturalidade, etnia, formação escolar ou profissional ou origem de classe pode ser alvo de agressão criminal violenta. Qualquer um é passível de ter seu bem mais precioso - a vida - sob risco, como também ter seus bens materiais, qualquer que seja seu valor, apropriados violentamente durante um roubo (Adorno 1996:132).

Eppure, nonostante i media tendano a dare più rilevanza ai casi che coinvolgono la classe media, secondo le statistiche⁸³, le vittime principali della violenza urbana sono giovani abitanti delle periferie che appartengono ai gruppi più poveri della popolazione paulistana. Sebbene più esposti, non dispongono di mezzi sofisticati da utilizzare per

⁸²«It is estimated (The World Bank, 1997) that 10 percent of the Brazilian GNP is spent on private security including insurance, security gadgets (alarms, TV cameras, sensors) armored cars, armed private guards, etc. (Cardia 2000:10)»

⁸³ Le statistiche a cui si allude sono riportate in Adorno 1996 e 2002; Cardia 2000; Maricato:1995.

difendersi dalle frequenti aggressioni. Inoltre, l'equazione 'povero = bandito' è estremamente diffusa non solo tra le classi privilegiate ma anche tra i membri delle forze di polizia, nonostante molti di essi provengano dalle classi medio-basse.

La violenza praticata dalla polizia non rappresenta un problema marginale. Solo nel 1992 nella Grande São Paulo, la Polícia Militar (PM)⁸⁴ ha ucciso 1310 civili⁸⁵ e ne ha feriti 165, ufficialmente in situazioni di resistenza o aggressione nei confronti dei pubblici ufficiali. In realtà, si tratta spesso di un uso arbitrario e ingiustificato della violenza da parte della polizia, portata a colpire chiunque si inquadri nell'identikit del possibile criminale, senza che sia verificato l'effettivo coinvolgimento in un'azione delittuosa. Non è raro che una parte dell'opinione pubblica, spesso lontana dalle dinamiche che si vivono in periferia, approvi l'uso della forza indiscriminata della polizia contro i presunti criminali, non curante del fatto che i diritti umani degli interessati non siano tutelati. Ciò contribuisce ad affievolire la fiducia nei confronti dell'autorità pubblica e dello Stato, favorendo le situazioni in cui i cittadini decidono di farsi giustizia da soli. Infine, il contatto quotidiano con crimini e morti violente ha portato ad una banalizzazione e a una naturalizzazione della violenza stessa, che viene percepita come 'normale'. Questa percezione non è propria solamente degli abitanti delle periferie ma dei cittadini brasiliani in generale, la cui prossimità con la violenza, se non si realizza per esperienza diretta, avviene attraverso i mezzi di comunicazione di massa e le loro rubriche di cronaca nera che spesso dimostrano un'attenzione morbosa per i crimini più efferati.

⁸⁴ Uno dei corpi della polizia brasiliana, direttamente legato all'esercito e creato sotto il regime militare negli anni più duri della repressione (1969).

⁸⁵ In questo conteggio si includono le 111 vittime ufficiali del Carandiru, una prigione situata nella zona nord di São Paulo, dove la polizia ha 'sedato' una rivolta sparando sui detenuti disarmati. Nello stesso anno, i poliziotti uccisi nella regione metropolitana di São Paulo sono stati 3. I dati sono riportati in Caldeira 2000:162.

CAPITOLO III. SÃO PAULO E LA LETTERATURA CONTEMPORANEA – JOÃO ANTÔNIO

LETTERATURA URBANA

Il panorama tracciato nelle pagine precedenti descrive non solo la realtà paulistana ma delinea anche tendenze condivise a livello nazionale da tutto il Paese. Ne è un esempio il processo di urbanizzazione che, sebbene a São Paulo sia stato precoce rispetto alle altre città del Paese e sebbene abbia raggiunto livelli finora non eguagliati, a partire dagli anni Settanta e Ottanta coinvolse massicciamente l'intero Brasile. Quello che fino a pochi decenni prima era un Paese prevalentemente agricolo vide le sue zone rurali spopolarsi e le sue città crescere a ritmi serrati. Il tasso di urbanizzazione passò dal 44,7% del 1960 al 67,6% del 1980 all'81% del 2000⁸⁶. I dati del censimento realizzato nel 2010 dall'*Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística* (IBGE) mostrano che, su una popolazione di circa 190 milioni di persone, attualmente 160 milioni di brasiliani vivono in aree urbane⁸⁷.

È interessante notare come questa tendenza abbia dei risvolti anche nella letteratura al punto che, se tra gli anni Trenta e Sessanta molti scrittori avevano tratto ispirazione da tematiche rurali⁸⁸, la produzione letteraria contemporanea è invece prettamente urbana. Stando all'opinione di Antonio Candido, non si tratterebbe di una novità nel panorama brasiliano dato che

na ficção brasileira o regional, o pitoresco campestre (...) nunca foi elemento central e decisivo; desde cedo houve nela uma certa opção estética pelas formas urbanas (Candido 1989:202)

Tuttavia, se non si può negare che le opere di alcuni grandi autori del passato – uno su tutti, Machado de Assis – abbiano privilegiato l'analisi della società cittadina e dei

⁸⁶Fonte:<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaodevida/indicadoresminimos/notasindicadores.shtm> (consultato in data 01/12/2013)

⁸⁷http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/caracteristicas_da_populacao/caracteristicas_da_populacao_tab_pdf.shtm (consultato in data 1/12/2013). I dati si riferiscono al censimento realizzato nel 2010.

⁸⁸ Si pensi, ad esempio, all'opera di Guimarães Rosa, grande conoscitore e narratore del *sertão* o al cosiddetto romanzo regionalista nordestino degli anni Trenta. Lo sviluppo del romanzo nordestino, tra l'altro, viene considerato dai critici in stretto rapporto ai processi di urbanizzazione in corso.

contesti urbani, queste si presentano assai diverse, per tematica e forma, da quelle che possiamo ascrivere alla narrativa contemporanea. Innanzitutto, il quadro da rappresentare si presenta molto diverso. Non si tratta più solo di letteratura di ambientazione cittadina ma di letteratura della megalopoli. Come suggerisce Regina Dalcastagnè, il modello di riferimento per la contemporaneità è passato dallo spazio circoscritto e ordinato della *polis* greca al caos di Babele (Delcastagnè 2003:34). L'immagine della città-Babele, inoltre, può essere letta sotto vari aspetti. Nonostante il suo carico di disordine, essa esercita il fascino irresistibile dei luoghi dove converge e si concentra la diversità umana, luoghi dove tutte le possibilità sono contemplate, dove ogni intreccio ha svariati possibili epiloghi. Allo stesso tempo, Babele è anche sinonimo di rovina, di desolazione, di un luogo dove l'idea stessa di società sembra vacillare: la città non sarebbe che un accumulo di agglomerati sparsi di esseri umani che si contendono lo stesso spazio vitale.

Analizzando il caso di São Paulo, eccezionale e al contempo paradigmatico nel contesto brasiliano, ci si ritrova di fronte alle due facce della città-Babele. Per gli intellettuali modernisti São Paulo era la città che incarnava lo spirito eccitante dei tempi nuovi, l'effervescenza della folla, l'ebbrezza dell'anonimato. Decenni più tardi, i tropicalisti che si stabilirono a São Paulo perché la città era il centro dell'industria culturale e una garanzia di visibilità a livello nazionale, la definirono '*a melhor cidade da América do Sul*'⁸⁹. Si è avuto modo, tuttavia, di constatare quali fossero i risvolti inquietanti della modernizzazione accelerata che fece di São Paulo una grande metropoli. Violenza, sovrappopolamento, segregazione spaziale, discriminazione, disparità sociali ed economiche hanno stravolto in meno di un secolo la fisionomia dello spazio urbano oltre che la vita delle popolazioni che vi abitano. Sotto questa prospettiva, che riguarda la maggior parte degli abitanti della metropoli, São Paulo oggi è ormai una Babele prossima al collasso. Per usare il linguaggio provocatorio e apocalittico del sociologo Laymert Garcia dos Santos:

São Paulo não é mais uma cidade (...) O espírito [da cidade] não está mais lá, esgarçou-se até romper-se com as forças concomitantes e complementares da riqueza e da pobreza que, desenfreadas, tomaram

⁸⁹*Vivemos na melhor cidade da América do Sul* è un verso della canzone *Baby*, composta da Caetano Veloso durante il suo soggiorno paulistano e inserita nel disco 'manifesto' del movimento tropicalista intitolato *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968).

conta do espaço e do tempo, violentando os lugares e as pessoas. São Paulo é a cidade que deixou de ser. Seu espírito se esvaneceu e agora tudo começa a mostrar os sinais da desagregação e da decomposição. (...) São Paulo explode implodindo, se estilhaça como cidade fundindo num magma caótico cada um dos seus fragmentos (Garcia 2002:116)⁹⁰.

La letteratura non poteva rimanere estranea a queste tensioni e alle dinamiche che hanno plasmato il nuovo volto (o forse sarebbe meglio dire, i nuovi volti) della città. Le opere letterarie, al pari dello spazio urbano, hanno subito uno stravolgimento della propria fisionomia e hanno incorporato nuovi soggetti e nuove tematiche, facendo ricorso ad un nuovo linguaggio. Persino la forma grafica di poesie, romanzi e racconti ne è uscita trasfigurata.

Si tratta di un processo analogo a quello che Auerbach descrive in *Mimesis* nell'affrontare *To the lighthouse* (1927) di Virginia Woolf e altre opere dello stesso periodo. Auerbach sottolinea come alcuni dei tratti caratteristici della letteratura che verrà poi chiamata 'modernista' siano il risultato dei cambiamenti febbrili che interessarono l'Europa nel XX secolo. Non stupisce allora che per spiegare l'uso di una tecnica quale il flusso di coscienza, dalla Woolf declinato al plurale, Auerbach affermi:

Si comprende facilmente come una simile tecnica abbia dovuto formarsi a poco a poco e specialmente negli anni attorno alla prima guerra mondiale. L'allargarsi dell'orizzonte e l'arricchirsi di esperienze, pensieri e possibilità, incominciati nel secolo XVI, procedono nel XIX con un ritmo sempre più celere, per assumere nel XX una tale velocità da produrre e superare nello stesso momento i tentativi di interpretazione sintetico-oggettiva. I cambiamenti veloci produssero una confusione tanto maggiore, in quanto non era possibile abbracciarli nel loro insieme (...) D'altra parte, gli effetti di questi cambiamenti non erano dappertutto uguali, e così le differenze di livello fra i diversi strati dello stesso popolo (...) divennero, se non maggiori, almeno più sensibili. (Auerbach 2000:334)

⁹⁰ Nello scrivere il suo testo, Laymert Garcia dos Santos ha davanti i dipinti dell'artista tedesco Anselm Kiefer che ritraggono São Paulo. Si tratta di tele realizzate a partire da alcune foto aeree della città e che si inseriscono in un progetto più ampio intitolato *Lilith*, dal nome di personaggio dell'antica mitologia mediorientale, dea e guardiana delle città deserte. I quadri ritraggono infatti una città morta, inanimata, priva dell'elemento umano, sepolta sotto una cappa di cielo grigio e inquinato. Solo Lilith può vegliare sulla carcassa della città (Goudet 2005).

Sebbene l'analisi di Auerbach sia del tutto estranea alle vicissitudini paulistane che ci riguardano, ciò che ci interessa evidenziare delle sue considerazioni è innanzitutto la constatazione che esista una correlazione forte tra cambiamenti esterni e cambiamenti all'interno delle opere letterarie. Se è vero che gli sconvolgimenti storico-sociali prodotti dalla prima guerra mondiale si sono riflessi nella produzione letteraria dell'epoca, occorre prendere atto delle relazioni che esistono tra il testo letterario e il proprio contesto di produzione. Sono appunto queste, a distanza di quasi settant'anni, le premesse su cui Luiz Ruffato fonda la propria riflessione in vece di scrittore:

O objeto de estudo do romancista é o Ser Humano mergulhado no Mundo. (...) o ficcionista, na medida em que mudam as condições objetivas, sente necessidade de criar ferramentas de prospecção para aproximar-se da natureza humana. (...) Nós, herdeiros do Século XX, vivenciamos na pele imensas mudanças (...) Se os acontecimentos externos podem modificar nossa constituição de seres humanos (...), então devemos admitir que somos obrigados a idear novas formas de compreendermo-nos imersos neste mundo repleto de múltiplas significâncias (Ruffato 2010).

È interessante notare come la letteratura contemporanea – e ciò vale anche per la letteratura prodotta a São Paulo, come si avrà modo di vedere – abbia seguito a coltivare alcune delle tecniche individuate da Auerbach nel suo saggio. Tra queste citiamo la frammentazione della narrazione e la stratificazione, al suo interno, di tempi diversi; l'alternanza e la diversificazione del punto d'osservazione; la scelta di una giornata sola come unità di riferimento; la predilezione per azioni e situazioni apparentemente banali, ordinarie, che possano però mettere in luce la pienezza e la profondità di ogni attimo vitale (Auerbach 2000:337).

Queste e altre tecniche vengono incorporate nella produzione letteraria contemporanea per riuscire, come auspicava Ruffato, a comprendere attraverso la scrittura in che modo gli esseri umani siano immersi nelle molteplici sfumature della modernità. Ogni scrittore o scrittrice mette a punto poi uno stile personale e originale, che spesso presenta pochi punti di contatto con altre produzioni letterarie.

Tuttavia, nel caso della letteratura urbana prodotta a São Paulo, se il criterio del rapporto con la città viene messo in primo piano, è possibile rintracciare delle traiettorie

comuni tra scrittori apparentemente distanti. Si tratta di autori nelle cui opere São Paulo appare non solo come lo sfondo su cui si svolge la storia narrata ma anche come un elemento determinante per arrivare al significato del testo. Inoltre, nei testi di questi autori, si percepisce come l'identità personale dello scrittore o del narratore aspiri a coniugarsi ad un'identità collettiva che è quella della città in generale o del suo particolare gruppo di riferimento⁹¹.

VOCI DAL MARGINE: SÃO PAULO MALANDRA

Se parliamo della creazione di un'identità collettiva, non possiamo dimenticare che uno dei contributi più rilevanti della narrativa contemporanea è stata includere nelle opere letterarie personaggi provenienti dalle classi subalterne urbane. Ciò non significa che nelle opere di epoche precedenti si registrasse un'assenza totale di rappresentanti degli abitanti più umili della città (basti pensare ai già citati racconti di *Brás, Bexiga e Barra Funda* di Alcântara Machado, che ritraevano la vita quotidiana di poveri immigrati italiani), né tanto meno si pretende insinuare che, da questo momento in poi, la letteratura eleggerà le classi popolari a protagonisti privilegiati delle sue opere. Al contrario, certi gruppi sociali sono tutt'ora poco rappresentati nel discorso letterario così come lo sono nel discorso politico. Delcastagné ci ricorda infatti che,

de maneira simplista e cometendo alguma (mas não muita) injustiça, é possível descrever nossa literatura como sendo a classe média olhando para a classe média (Delcastagné 2002:35).

Eppure, sempre più spesso le classi subalterne entrano in scena nella letteratura urbana prodotta a São Paulo e, quando ciò accade, esse appaiono sotto una luce diversa e soprattutto dotate di una nuova voce. Un precursore di questa tendenza è stato lo scrittore paulistano João Antônio. Sin dagli esordi letterari negli anni Cinquanta⁹², i

⁹¹Come sostiene Luis Brandão Santos, «a noção do sujeito se define em relação a um modo social específico de agenciamento do espaço e do tempo (Santos 1999:131)».

⁹²João Antônio Ferreira Filho (1937-1966) esordì nel 1954 partecipando ad un concorso letterario indetto dal quotidiano *O tempo* con il racconto *Um preso*. Negli anni a seguire partecipò a molti altri concorsi, spesso vincendoli, facendosi conoscere nel panorama letterario paulistano. La sua prima pubblicazione in volume, la raccolta di racconti *Malagueta, Perus e Bacanaço*, è del 1964.

personaggi che apparivano nei suoi racconti erano i reietti della società: impiegatucci frustrati dal lavoro e da relazioni amorose impossibili, pugili falliti, bambini di strada, ragazzi di periferia, protettori di prostitute e *malandros*⁹³, divisi tra il tavolo da biliardo e la strada. Il *malandro*, figura che ricorre spesso nella letteratura di João Antônio, è un individuo che (orgogliosamente) non è impiegato in nessun lavoro stabile e che anzi considera il lavoro una forma di oppressione e di addomesticamento della quale ha orrore. Il *malandro* vive di espedienti, spesso illegali, conduce una vita dissoluta e, soprattutto, è molto astuto e pronto a ingannare il prossimo per trarne beneficio. L'origine storica di questa figura va ricercata nelle circostanze che seguirono l'abolizione della schiavitù, quando tra la popolazione afro-brasiliana molti si rifiutarono di svolgere lavori che potessero ricordare la precedente condizione di sottomissione preferendo una vita meno stabile ma più libera. Allo stesso tempo, molti altri, ben più numerosi, furono sistematicamente estromessi dal regolare mercato del lavoro e costretti ad arrangiarsi con ogni sorta di mezzi per sopravvivere. Pian piano, però, la figura del *malandro* si è consolidata nell'immaginario brasiliano, trascendendo l'appartenenza etnica, fino a diventare un'icona del carattere nazionale. La sua caratteristica principale – iscritta nella letteratura in formazione del secolo XIX – sarebbe la capacità di oscillare tra le categorie dell'ordine e del disordine, della legalità e dell'illegalità, diventando interprete di quella che Candido definisce 'dialettica della *malandragem*' (Candido 2010:10). Ciò gli garantisce un successo duraturo in un contesto come quello del Brasile, dove la trasgressione è appena una sfumatura nella scala di valori che va dalla perfetta aderenza alla norma fino al crimine (Candido 2010:44). Con il suo vestito di lino bianco, le scarpe lucide, l'anello al dito e un coltello in tasca, scaltro e truffatore, il *malandro* è perfettamente a suo agio, ad esempio, nelle *rodas de capoeira* e nel samba, i cui testi spesso narrano le sue imprese⁹⁴. Appare, però, in totale disaccordo con São Paulo, città che aveva costruito la propria immagine sull'esaltazione dell'operosità industriale e della dedizione al lavoro. Per la metropoli

⁹³ Alla voce *malandro*, il dizionario Houaiss riporta, tra le altre, le seguenti accezioni: «1 que ou aquele que não trabalha, que emprega recursos engenhosos para sobreviver, vadio; 2 que ou aquele que leva a vida em diversões, prazeres; 3 que ou aquele que tem preguiça; mandrião, indolente; 4 que ou aquele que furta, que vive fora da lei; ladrão, gatuno, marginal (Houaiss 2006)».

⁹⁴ «Na sinuca, na bola e no samba, negacear é preciso: arte de viver de um povo engodado por séculos mas que se diverte fingindo que vai mas não vai. Malícia sem maldade revela a condição apurada no homem que sobrevive confiando apenas na destreza do pulo de cada dia. (Bosi 2001:8)»

basata sul lavoro (e sulla soggiogazione ad esso), il *malandro* rappresenta un pericolo. La città dunque, lo rifiuta, lo relega ai suoi margini e lo estromette dal convivio sociale.

Eppure, i personaggi di João Antônio sembrano dominare lo spazio urbano: conoscono tutte le piazze, le stazioni, le strade e le viuzze di São Paulo e le percorrono senza sosta, a volte senza nessun motivo apparente, per il gusto di andare. In questo si avvicinano ai *flâneurs* che passeggiano per le strade di Parigi e per le poesie di Baudelaire, il cui vagabondare è motivato solo dal desiderio di camminare, di osservare lo spazio circostante e la folla. Così, ad esempio, si esprime il protagonista del racconto “Busca”⁹⁵:

Andando. Um ar quente me batendo na cara. Atravessei a ponte. Tinha trocado no bolso, me enfiaria num trem, acabaria na estação Júlio Prestes. (...) Eu queria andar. Desde que papai morreu, esta mania. Andar. (Antônio 2012:51)

Più frequentemente, tuttavia, i personaggi dei racconti di João Antônio si muovono spinti dalla necessità, dalla mancanza di denaro, dalla fame o dal freddo. Per il *malandro* paulistano, la conoscenza profonda della città e della gente che vi abita è dettata dal bisogno di reperire i mezzi per il proprio sostentamento. Occorre forse ribadire che, nonostante il fascino e il glamour che circondano la figura del *malandro*, egli è pur sempre un marginale a cui sono negati tutti i privilegi che la città moderna offre. João Antônio ne era ben cosciente e si dimostrava diffidente rispetto alla glamourizzazione acritica del *malandro*, come si evince da un’intervista concessa da João Antônio alla rivista *Crítica* nel 1975:

eu já tenho ojeriza à palavra malandro, acho que ela é uma palavra muito imprópria, (...) Realmente, não existe o malandro, existe é o merduncho (...) que é um pingente urbano, um sobrevivente em péssimas condições (Antônio 2002:177).

Nel racconto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, da cui prende il titolo la raccolta omonima, solo uno dei tre protagonisti ha l’aspetto del *malandro* così come tramandato

⁹⁵ Il racconto apre la raccolta *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1964) che è suddivisa in tre blocchi: Contos gerais, a cui appartiene “Busca”, Caserna e Sinuca, a cui invece appartengono i racconti “Frio”, “Visita”, “Meninão do Caixote” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

dalla tradizione e dal costume popolare⁹⁶. Gli altri due sono un ragazzo magrolino infilato in una giacca di cuoio troppo grande (Perus) e un vecchio trasandato e mezzo ubriaco, quasi uno straccione (Malagueta). Tutti e tre, però, non hanno altro lavoro oltre al biliardo⁹⁷. Tutti e tre sono senza un soldo. La molla che fa scattare la narrazione e che dà inizio alle peregrinazioni per la città è, per l'appunto, il denaro; desiderosi di giocare e ancor più di vincere, quella notte i tre decidono di allearsi e di cercare insieme di spennare *otários* e *trouxas*⁹⁸, ingenui che si avventurano imprudentemente nel gioco del biliardo. Il loro capitale di partenza lo ricavano impegnando l'orologio da polso di Bacanaço, indiscutibilmente il leader del terzetto. In un moto di entusiasmo e pieni di buoni presagi, abbandonano la Lapa e si lanciano nella notte paulistana. Attraversano i quartieri di Pompéia, Alto das Perdizes, Barra Funda. Nonostante le aspettative, racimolano poco o niente. Sulla loro strada incontrano gente ben vestita, lavata, profumata, bambini che giocano con le loro biciclette nuove, ragazzi forti e sorridenti, coppie di innamorati. Quella vita non gli appartiene. Si identificano, piuttosto, con un cane bastardo e pulcioso che gli si para davanti. Continuano il loro vagabondaggio per la scintillante Avenida São João, i saloni dell'edificio Martinelli, il ponte di Santa Efigênia. La notte non gli sorride, ovunque vadano trovano i tavoli deserti, le stecche al loro posto, nessun cliente da spillare: solo nugoli di mosche che ronzano intorno alle luci verdi. Finché, sul far del mattino, nel quartiere di Pinheiros, proprio quando le loro speranze si erano rinnovate, vengono aggirati da un *malandro* più furbo di loro e perdono anche quel poco che avevano guadagnato. Il racconto si conclude con il ritorno alla Lapa, al bar da cui erano inizialmente partiti, dove sconsolati chiedono tre caffè, a credito. Né l'astuzia né l'abilità nel gioco hanno potuto riscattarli dalla loro posizione di subalternità e marginalità. Suddiviso in sei parti, che prendono il nome dai luoghi per

⁹⁶ Nelle prime righe del racconto, mentre il narratore introduce Bacanaço, ritroviamo nella sua descrizione alcuni dei tratti tipici del *malandro*: «o brilho dos sapatos (...) vestido de branco, com macio rebolado (...) o anelão luzia no dedo (Antônio 2012:131)».

⁹⁷ In realtà, Bacanaço ha un'altra fonte di reddito. È Marli, una prostituta che, in cambio della sua 'protezione', è costretta con la forza a consegnargli tutto ciò che guadagna: «A mina lhe dava uma diária exigida de mil, mil e quinhentos cruzeiros, que o malandro esbagaçava todos os dias nas vaidades do vestir e do calçar, no jogo e em outras virações. Quando lhe trazia menos dinheiro Bacanaço a surrava, naturalmente, como fazem os rufiões. Tapas, pontapés, coisas leves. Apenas no natural de um cacete bem dado para que houvesse respeito (...) Se a desobediência se repetia, o cacete se dobrava. (Antônio 2012:169-70)».

⁹⁸ Potremmo tradurre il termine *otário* (o *trouxa*, o *coiô*) con la parola *fesso*, originaria dal dialetto napoletano e ormai diffusa a livello nazionale. L'*otário* è un uomo che, al contrario del *malandro*, ha un lavoro e tenta, spesso a fatica, di integrarsi nel sistema produttivo. Considerato poco furbo, è la preda preferita del *malandro*.

cui passano i protagonisti (Lapa, Água Branca, Barra Funda, Cidade, Pinheiros e, di nuovo, Lapa), il racconto si organizza sulla base di un itinerario circolare attraverso São Paulo. Si tratta di un itinerario in fin dei conti inutile in quanto, al momento della chiusura del cerchio, i personaggi si ritrovano esattamente nella stessa condizione dalla quale erano partiti, forse solo più stanchi, *murchos e sonados* (2012:181).

Anche in altri racconti di João Antônio la narrazione è costruita seguendo un percorso per le strade di São Paulo. Sembra quasi che nelle sue opere l'autore voglia mettere a punto una cartografia personale della città, rappresentandola come un grande labirinto per cui i personaggi si perdono e a volte si ritrovano. Si pensi, ad esempio, a “Frio” o a “Meninão do caixote”⁹⁹. Vila Ipojuca, Vila Leopoldina, Tucuruvi, Osasco, Estação Sorocabana, Rua Duque de Caxias, Avenida São João, Marechal Deodoro, largo Padre Péricles, Igreja das Perdizes: i nomi dei luoghi si succedono uno dopo l'altro tanto che, idealmente, il lettore potrebbe accompagnare su una mappa della città i passi dei due protagonisti.

VOCI DAL MARGINE: SÃO PAULO BANDITA

Anche nel racconto “Paulinho Perna Torta”, definito da Antonio Candido come un capolavoro della letteratura brasiliana (Candido 1989:209), la geografia di São Paulo si fonde nella scrittura di João Antônio. Nel corso della narrazione, l'evoluzione del protagonista è associata anche ad un diverso rapporto con la città e soprattutto con lo spazio pubblico della strada, luogo di violenza ma anche di libertà. Inizialmente pubblicato nel 1965 e poi rivisto, modificato dall'autore e ripubblicato nel 1975, il racconto potrebbe essere descritto come una parabola del *malandro*. Esso segue infatti le vicende di Paulinho da quando è un bambino di strada fino a quando si impone sulla scena del crimine paulistano, diventando un *malandro* temuto, rispettato e certamente destinato ad una morte violenta.

⁹⁹ Nel primo racconto, un bambino di strada, aspirante *malandro*, percorre la città con un paio di scarpe dalla suola bucata per consegnare un misterioso pacchetto. Nel secondo, invece, un ragazzino gira vittorioso i quartieri e le sale da biliardo di São Paulo, finché sua madre non lo riconduce per mano verso casa e verso una vita più serena.

I tre sottocapitoli in cui è suddiviso il racconto, rispettivamente intitolati ‘Moleque de rua’, ‘Zona’ e ‘De 53 para cá’, ripercorrono le tre fasi della vita del protagonista. Ad essi va aggiunto un paragrafo iniziale, senza titolo, che con la sua narrazione al presente ci lascia intuire come l’intero racconto sia una retrospettiva del protagonista sulla propria vita. Inoltre, a mo’ di introduzione e come accade in molti altri racconti di João Antônio, troviamo due citazioni. Una è una frase che verrà in seguito pronunciata da uno dei personaggi chiave del testo, Laércio Arrudão, mentre l’altra è una citazione da un samba di Noel Rosa, intitolato *Século do progresso*, che riassume in poche righe tutta la parabola di Paulinho:

Um valente muito sério/Professor dos desacatos
Que ensinava aos pacatos/O rumo do cemitério

Nel primo blocco, Paulinho racconta le vicende della sua infanzia difficile. Ragazzo solo, tormentato dalla fame, vive per strada dove subisce angherie e violenze. Per riuscire a districarsi nel labirinto della metropoli, Paulinho non può mai stare fermo. Deve continuamente cambiare lavoro, continuamente cambiare quartiere.

Pálido, encardido, dei para bater perna de novo, catando virações pelos cantos e pelos longes da cidade. Vasculhei, revirei, curti fome quietamente, peguei chuva e sol no lombo; lavei carro, esmolei nos subúrbios (...) corri bairros inteiros. Mooca, Penha, Cambuci, Tucuruvi, Jaçanã... me enfiei nos buracos e nos muquifos mais esquisitos (...), me juntei a pipoqueiros, nos portões do Pacaembu e lá no Hipódromo da Cidade Jardim sapequei muita charla, servi a mascate lá nas portas do mercado da Lapa, (...) catei restolhos de batatas às beira do Tamanduateí, morei na favela do Piqueri, me virei com jornais nos trens suburbanos da Sorocabana (Antônio 2012:243-244).

Nelle sue peripezie, che lo rendono un uomo vissuto quando è in realtà ancora un adolescente, impara l’importanza di saper circolare per la città. Anche se i suoi spostamenti sono essenzialmente funzionali, giustificati innanzitutto dall’istinto di sopravvivenza, essi non escludono un lato di godimento puramente estetico.

Andando por aí como um bicho, decorei os nomes de todos esses becos, praças, largos, ruas. (...) nas minhas perambulagens aprendi a ver as coisas. Cada rua, cada esquina tem sua cara. E cada uma é cada uma, não

se repete mais. Aprendi. Gosto mais da rua Barão de Paranapiacaba.
(2012:244)

Questo apprezzamento gratuito della città e delle sue strade persiste anche quando Paulinho, improvvisamente, cambia vita. Un giorno, proprio nella strada che più gli piace, la Barão de Paranapiacaba, incontra Laércio Arrudão, il proprietario di un bar nella zona di São Paulo dove, ai tempi del racconto, si concentrava la prostituzione. Grazie alla simpatia che suscita in quest'uomo, che gli offre un lavoro e lo toglie dalla strada, per la prima volta Paulinho ha un tetto sopra la testa e una certa stabilità. Questa rivoluzione nella vita del protagonista viene descritta con la seguenti parole: «foi a minha maior colher de chá, o meu bem-bom, a minha virada nesta vida andeja. Laércio Arrudão me topou e me deu uma luz (Antônio 2012:246)». La comparsa di questo personaggio a prima vista potrebbe ricordare l'apparizione degli aiutanti magici dei racconti infantili e delle fiabe. Tuttavia, presto ci rendiamo conto di come la svolta che egli impone alla vita di Paulinho non sia del tutto positiva.

Molte volte ricorre nel testo la frase «Laércio Arrudão me ensinou», ma in cosa consistono i suoi insegnamenti? Laércio insegna al ragazzo come ingannare i clienti del bar, come rubare, come sfruttare e sottomettere la prostituta Ivete, picchiandola ogni volta che se ne presenta l'occasione. Così come il proprietario del chiosco di giornali e l'uomo della pensione nella Rua do Triunfo si erano arricchiti sulla sua pelle, Paulinho passerà a vivere delle disgrazie dei più deboli, delle prostitute e degli *otários*. Come afferma João Cesar de Castro Rocha¹⁰⁰:

o malandro só pode sobreviver tirando vantagem do “otário”.
Mais ainda, o “otário” geralmente é alguém da própria
comunidade do malandro, um dos inumeráveis excluídos (Rocha
2004:42).

Poco a poco, si ritroverà convertito in un agente nel sistema di sfruttamento ed emarginazione di cui, durante l'infanzia, era stato vittima.

¹⁰⁰ Nel suo saggio “Guerra de relatos no Brasil contemporâneo ou a dialética da marginalidade”, João Cesar de Castro Rocha afferma che il concetto di dialettica della *malandragem* proposto da Candido risulta insufficiente per spiegare le dinamiche della società brasiliana contemporanea. Secondo Rocha, oggi, più che di dialettica della *malandragem*, si dovrebbe parlare di dialettica della marginalità in quanto il convivio armonioso tra le classi sociali è sostituito da uno scontro aperto.

All'inizio del secondo blocco del racconto, però, questo passaggio non si è ancora completato. Il sottocapitolo inizia con una descrizione di Paulinho di nuovo in marcia per le strade di São Paulo. Questa volta non si tratta di scandagliare la città alla ricerca di mezzi di sostentamento ma di una passeggiata spensierata e di puro piacere.

E zanzo demais por aí, em cima da minha magrela. Gosto do pedal. Nele é bom curtir essa onda de andar. Sei lá por que gosto. Sei que gosto. Atravesso essas ruas de peito aberto, rasgando bairros inteirinhos, numa chispa, que vou largando tudo para trás –homens, casas, ruas. Esse vento na cara... Agora vou indo lá para o Pacaembu. Vou pegar a Nothmann, subir, desembocar, direto na Barra Funda, ô puxada sentida! É me curvar sobre o guidão, teimar no pedal, enfiar a cara. Depois, ganho a avenida larga e, numa flechada, alcanço o estádio.

Nas manhãs ficar com Ivete é bom (...)

(...) A gente só dorme quando os primeiros bondes da manhã estão passando. Vou pedalando. Muito tranchã, esta magra em que pedalo, camisa aberta, pondo o peito pra frente, o queixo quase-quase no guidão, fazendo curvas e fincando disparadas por estas ruas de São Paulo, tirando minhas finas entre postes e carros, avançando contramão, tirando as mãos do guidão e guiando só com os pés, na gostosura maior desta vida... De quando em quando me dando à fantasia de ir pelas ruas desertas, curvando sempre, de calçada a calçada, como se estivesse dançando uma valsa vienense... (Antônio 2012:248-250)

Il testo segue il zigzagare del personaggio a cavallo della sua *magrela*, la bicicletta che Ivete gli ha regalato per il suo diciottesimo compleanno. Ai paragrafi che descrivono l'itinerario del ragazzo fino al Pacaembu e lo scenario della città, si alternano paragrafi più riflessivi, che sorgono dal ricordo degli insegnamenti di Laércio o di episodi vissuti con Ivete o con le altre prostitute e con gli *otários* che nel bar di Arrudão bevono tutti i loro risparmi. La narrazione passa continuamente dal presente della pedalata al passato dell'evocazione, con un movimento fluido, dovuto anche ad un uso oscillante dei tempi verbali. Fino a che, bruscamente, la pedalata si interrompe e Paulinho torna al bar di Arrudão. Il discorso zigzagante cede il passo a una narrazione rettilinea che procede a un ritmo sostenuto. Paulinho abbandona le attività che lo approssimavano ancora a una gioventù normale (andare in bicicletta, corteggiare le commesse dei negozi di stoffe), sancendo così definitivamente il suo passaggio alla *malandragem*. Come abbiamo modo di scoprire poco dopo, abbandonerà la bicicletta perché un vero *malandro* non può

perdere tempo «andando na magrela pra baixo e pra cima (Antônio 2012:259)» ma si deve occupare solo di accumulare quanto più denaro possibile.

Già nella prima parte del racconto l'importanza del denaro è sottolineata dalla quantità di sinonimi, molti dei quali provenienti dal gergo usato nelle strade di São Paulo, con cui ci si riferisce ad esso:

o carvão, o mocó, a gordura, o maldito, o tutu, o pororó, o mango, o vento, a granucha. A seda, a gaita, a grana, a gaitolina, o capim, o concreto, o abre-caminho, o cobre, a nota, a manteiga, o agrião, o pinhão. O positivo, o algum, o dinheiro (Antônio 2002:102).

Ma, se a quel punto del racconto il denaro era un'ossessione per Paulinho perché da esso dipendeva la sua sopravvivenza, adesso l'accumulazione è fine a se stessa. Il *malandro* entra nella società capitalistica: perde il gusto per l'ozio, una delle caratteristiche principali della figura così come tramandata dalla tradizione, per lanciarsi a capofitto negli affari. Imbattendosi nella lista di attività lucrative che Paulinho intraprende, non si può più affermare che il *malandro* non lavori:

(...) meu capital sobe na Caixa Econômica da Praça da Sé. Aprendi carteado, faço trapaça, marmelo, sociedade e qualquer negócio. (...) Faço um conluio com a curriola dos assaltos de Bola Preta. Mão armada, máquina na mão. Assalto, surrupio carteira, Colt 45, vou gatunando por aí. (...) Faço h. Sirvo a Laércio Arrudão (...) Quero é mais grana. Belisco e mordo. Pé-ré-pé-pés não me interessam. Estou falado e meu capital subindo (Antônio 2012: 261-263)

Per raggiungere il suo intento, qualsiasi mezzo è lecito.

A differenza di “Malagueta, Perus e Bacanaço”, dove la violenza si insinuava dissimulatamente per il testo senza mai esplodere, soppiantata com'era da una sorta di rassegnazione, in “Paulinho Perna Torta” essa appare esplicitamente e senza sotterfugi. La violenza fa parte del quotidiano del *malandro*. Spesso egli la pratica e altrettanto spesso la subisce. Ancora una volta è opportuno ribadire che, anche se diventa ricco e ‘importante’, anche se possiede un'automobile e un appartamento di lusso, il *malandro* è pur sempre relegato a una condizione subalterna. Il suo prestigio e il suo potere possono essere esercitati negli interstizi della città ufficiale, nelle zone che sfuggono all'attenzione delle classi più alte e al controllo dell'autorità. Come insegna il proverbio, «*malandro que é malandro não cospe para cima*». In altre parole, il *malandro* non entra in conflitto aperto con i membri potenti delle classi più altolocate che potrebbero

facilmente punirlo (Rocha 2004:42). Quando la punizione arriva, poi, essa si distingue per la sua ferocia.

In un saggio sulla nuova narrativa¹⁰¹, Antonio Candido ha definito *realismo feroz*¹⁰² lo stile di quegli scrittori, tra cui João Antônio, che non solo scelgono la violenza come tema ma che, in modo figurato, la esercitano sul lettore attraverso una scrittura che induce allo shock. Le pagine del racconto dedicate all'operazione di polizia che porta alla chiusura della zona di prostituzione sono, di fatto, agghiaccianti. È la descrizione di un vero e proprio massacro. Le immagini dei corpi delle donne nudi, percossi dai poliziotti, dati alle fiamme e calpestati dai cavalli, rimangono impresse nel lettore così come rimasero impresse negli occhi di Paulinho, che guardava la scena nascosto in una cisterna sul tetto della sua casa, impotente davanti alla distruzione del suo mondo e alla morte della sua donna. Attraverso le parole di Paulinho¹⁰³, João Antônio denuncia l'orrore e la brutalità che lo Stato dimostra quando si accanisce nei confronti degli inermi e delle classi subalterne¹⁰⁴.

Il sottocapitolo conclusivo si apre con la cronaca di un periodo passato in carcere, «a maior escola que um malandro tem (Antônio 2012:267)». Notiamo che, da quando il ragazzo è diventato un vero *malandro*, il suo rapporto con la città e con le sue strade è cambiato. Quando ritorna in libertà, Paulinho afferma, in un impeto di arroganza e boria: «São Paulo ia ser meu» (Antônio 2012:270). Il possesso della città a cui ambisce è però inteso come un dominio di tipo puramente capitalistico, non c'è più traccia del piacere incondizionato che una volta Paulinho provava a dominare le strade di São Paulo. Seguono alcuni lunghi paragrafi in cui si racconta come, uscito di prigione, il protagonista riprenda i suoi vecchi affari e ne intraprenda degli altri. Questi paragrafi vengono preceduti dalla breve frase «E vou» e sono composti da enunciati lapidari, molti dei quali introdotti da un verbo alla prima persona dell'indicativo: *cobiço o*

¹⁰¹ Candido, Antonio. "A nova narrativa". In *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989, pp 199-215.

¹⁰² « (...) o que denominamos realismo feroz (...) corresponde à era da violência urbana em todos os níveis de comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido da vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. (Candido 1989:211)».

¹⁰³ «Não sou homem de fricotes ou balangolé e se tenho coração é para coisas do meu gasto. E só. Mas nunca vi nada tão feio (Antônio 2012:265)»

¹⁰⁴ Vale la pena ricordare che, sebbene il racconto sia ambientato negli anni Cinquanta, João Antônio lo completa nel 1970. Sono gli anni più buii della dittatura militare, gli anni dell'AI-5 e della soppressione di tutti i diritti politici e civili. Non è scorretto pensare che la violenza di cui lo scrittore aveva notizia tutti i giorni si riversasse anche nelle pagine dei suoi racconti.

comando da putaria; monto um apartamento; arranco o aluguel de um casarão; meto, exploro; dispenso, esqueço; lido com tóxico; desço à zona; compro; passo para o partido alto e così via. Questa sequenza crea nel lettore l'impressione di una serie di azioni che si succedono a ritmo rapido e sostenuto. Sembra che Paulinho si sposti da un luogo all'altro a gran velocità. E invece, al contrario, in questa terza e ultima parte del racconto c'è solo la stasi: dapprima il carcere e l'immobilità forzata, poi la reclusione autoimposta in appartamenti e camere d'albergo, dove il *malandro* si rifugia per paura di essere eliminato.

Niente più scarpinate in cerca di cibo o di lavoro, niente più passeggiate di piacere in bicicletta, Paulinho non vuole neanche più uscire per strada: «hoje, eu tenho medo até de sair à rua sozinho (Antônio 2012:274)» e, poco più avanti, per giustificare la sua paura: «A rua está ruim. (Antônio 2012:276)». Nonostante sia all'auge della sua carriera di *malandro* e della sua ricchezza, Paulinho ha perso il contatto con le strade della sua città e, così facendo, ha perso una delle poche gioie autentiche della sua vita tanto che, in una delle considerazioni finali del racconto, dice:

Eu me refinei, eu me refinei, não devia tanto. (...) Eu me refinei e cada vez mais, amanhã precisarei de alguma novidade (...). Precisarei de mais grana. E quando tiver, ainda assim, descontente e encabulado, irei vazio por dentro. (...) uma ideia besta me passa – talvez eu devesse ter ficado com a magrela (Antônio 2012:277)

Il vertiginoso processo discendente che ha innescato ormai non può più essere fermato, né riportato indietro. L'unica arma che gli rimane è la spavalderia ed è con essa che Paulinho andrà avanti fino a quando non verrà ucciso dalla polizia o da un avversario. «E, nesse dia, os jornais digam que o crime perdeu um rei (Antônio 2012:277)». Resta nel lettore il sentore di una contraddizione tra l'immagine pubblica di Paulinho, ritratto come un re del crimine dai giornali, e la confessione fatta dallo stesso protagonista: «meu nome é ninguém (Antônio 2012:273)».

Paulinho, lungi dall'assomigliare allo stereotipo del *malandro* tramandato dall'immaginario popolare, si situa piuttosto in quella terra di nessuno che sta ai margini della società brasiliana. Il valore di João Antônio sta nel fatto di lasciar parlare i

personaggi che vivono e muoiono al margine¹⁰⁵, sopprimendo qualsiasi considerazione di tipo paternalistico e annullando le distanze tra il narratore e il personaggio. Ciò accade sia che il narratore sia in terza persona, come accadeva in “Malagueta, Perus e Bacanaço”¹⁰⁶, sia che il narratore coincida con il protagonista, come in “Paulinho Perna Torta”. In entrambi i casi, non si crea un effetto di esotizzazione né dei personaggi né della lingua che essi parlano.

CORPO A CORPO CON LA VITA, CORPO A CORPO CON LA LETTERATURA

Non bisogna cadere nell'ingenuità di credere che la lingua usata da João Antônio nei suoi racconti sia una semplice riproduzione di quella che un qualsiasi passante potrebbe ascoltare camminando per la città. A differenza di Carolina de Jesus, l'uso di una lingua distante dalla norma colta risponde a una scelta estetica ben precisa, per cui anche gli errori grammaticali e semantici disseminati nei testi di João Antônio sono intenzionali¹⁰⁷. Si noti, inoltre, come molte parole gergali sono raggruppate in enumerazioni cumulative che difficilmente potrebbero corrispondere a situazioni reali di enunciazione. Come affermava lo stesso scrittore in una lettera inviata ad un'amica nel 1962, prima che il suo stile fosse maturo e ben definito:

Vou-lhe confessar que (...) é uma tentativa de encontrar uma linguagem paulistana de determinado grupo. Acredito, até agora, que se eu partir de um conhecimento verdadeiro do homem que vou trabalhar, das suas

¹⁰⁵ «Uma das coisas mais importantes da ficção literária é a possibilidade de mostrar em pé de igualdade os indivíduos de todas as classes e grupos, permitindo aos excluídos exprimirem o teor de sua humanidade, que de outro modo não poderia ser verificada. Isso é possível quando o escritor, como João Antônio, sabe esposar a intimidade, a essência daqueles que a sociedade marginaliza, pois ele faz com que existam, acima da sua triste realidade (Candido 1999:88)».

¹⁰⁶ «O relato é feito na terceira pessoa, por um narrador onisciente. Mas esse narrador adere tão profundamente ao objeto da representação que não se percebe mais sua voz, tornando-se a terceira pessoa apenas formal. Na realidade é quase uma primeira pessoa que fala, quer pelo uso (freqüentíssimo) do discurso indireto livre, quer pela incorporação total do sujeito da enunciação à matéria narrada, não apenas no falar e no pensar, mas, acima de tudo, no 'ser'. Assim, a representação é feita de dentro para fora: não parte de um enfoque distanciado, mas emana das estruturas mais profundas do texto (...) Assim como Malagueta, Perus e Bacanaço (...) são pícaros, orgulhando-se da própria esperteza e desprezando os integrados, o narrador, solidário com eles, representa suas aventuras e desaventuras, em verdade tristíssimas, com a mesma jactância e picardia. (Polinesio 1994:146)».

¹⁰⁷ A volte, gli stessi personaggi si rendono conto di commettere degli errori parlando, il che rivela come lo scrittore fosse pienamente consapevole di scrivere in modo non conforme alla norma grammaticale. Si veda, ad esempio, questo passaggio di “Paulinho Perna Torta”: «Pego à esquerda, entro pela rua dos Aimorés (...) A Aimoré, como a gente chama (Antônio 2012:247)».

formas de comportamento aparente e inaparente, encontrarei a sua linguagem, literariamente. (Antônio 2012:22)

L'elaborazione della lingua dei personaggi di João Antônio corrisponde ad uno studio, ad un lavoro di ricerca. Ne sono una prova tutti quei fazzolettini e pacchetti di sigarette, oggi conservati nell'archivio di Assis, su cui trascriveva parole, espressioni e proverbi popolari che gli capitava di sentire mentre vagabondava per São Paulo. Nel gusto sviluppato per la ricerca e la documentazione, così come nel metodo che João Antônio mise a punto per elaborare il materiale raccolto tra le strade di São Paulo, è facile intravedere un retaggio giornalistico. L'espressione letteraria che caratterizza i racconti di João Antônio, come afferma Alfredo Bosi

(...) é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído.(...) Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno, segue de perto modos de pensar e de dizer da crônica grotesca do novo jornalismo yankee. (Bosi 1977:18)

Bosi si riferisce all'influenza sulla letteratura di João Antônio del "New Journalism" nordamericano, pratica giornalistica che, anche grazie a grandi interpreti come Truman Capote, ebbe larga diffusione in Brasile durante il periodo della dittatura militare. Andando a ritroso, tuttavia, notiamo come tutta la carriera letteraria di João Antônio appaia indissolubilmente legata al giornalismo, considerando anche che i suoi studi universitari si orientarono in questa direzione e che quotidiani e riviste furono il veicolo attraverso il quale il giovane scrittore riuscì a pubblicare i suoi primi racconti. In seguito al successo di *Malagueta, Perus e Bacanaço*, poi, João Antônio fu chiamato a lavorare come reporter nella redazione del *Jornal do Brasil*, quotidiano con sede a Rio de Janeiro. A questa esperienza, cruciale anche perché comportò il trasferimento dello scrittore a Rio¹⁰⁸, ne seguirono molte altre in giornali e riviste famose degli anni della

¹⁰⁸ Il trasferimento a Rio fu un episodio cruciale nella biografia dello scrittore in quanto gli offrì la possibilità di entrare in contatto con un ambiente urbano diverso da quello di origine. Con personaggi, temi e motivi in contrasto con quelli paulistani, seppur ad essi complementari, nell'immaginario e nella scrittura di João Antônio, Rio de Janeiro si convertì in una sorta di contrappunto di São Paulo. Insieme, le due città funzionavano come metonimia di un intero Paese che si stava modernizzando a tempi record e che, durante il processo, rischiava di perdere la propria identità culturale.

dittatura¹⁰⁹. È interessante notare come i testi scritti in qualità di reporter o di cronista, non solo presentino tematiche simili a quelle che lo scrittore sviluppa nei suoi racconti ma siano assimilabili ad essi anche per alcune caratteristiche formali come, ad esempio, la narrazione costruita scena per scena, l'attenzione all'oralità, l'uso di un linguaggio vicino a quello della gente comune, le frasi corte e dirette, l'adozione di una prospettiva e di un punto di vista che riescano a far calare il lettore nei panni dei personaggi, veri o fittizi che siano. Così come è possibile individuare una vera e propria migrazione di personaggi e motivi dall'universo letterario a quello giornalistico e viceversa¹¹⁰, dunque, è altrettanto possibile rintracciare una migrazione di tecniche letterarie nel giornalismo e di tecniche giornalistiche nella letteratura. Racconto, cronaca, reportage, i confini tra i generi sfumano ma rimane una preoccupazione costante dell'autore con la rappresentazione della realtà degli emarginati.

In un testo scritto nel 1975 per accompagnare l'uscita di una sua raccolta di racconti¹¹¹, un testo che è un manifesto ma anche un testamento spirituale e letterario, João Antônio mette queste idee nero su bianco:

(...) os aspectos da vida brasileira estão aí, inéditos, não tocados, deixados pra lá, adiados eternamente e aguardando os comunicadores, artistas e intérpretes. O caminho é claro e, também por isso, difícil – sem grandes mistérios e escolas. Um corpo-a-corpo com a vida brasileira. Uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles. Nisso, a sua principal missão – ser a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria e da modificação desse povo. corpo-a-corpo. A briga é essa. Ou nenhuma. (Antônio 1975:146)

João Antônio rivendica la necessità di una *literatura-verdade* (Bosi 1977:21). Lo scrittore dev'essere un cronista della realtà, soprattutto quando si occupa di aspetti che

¹⁰⁹ Tra le riviste con cui collaborò João Antônio citiamo *Realidade* (São Paulo, 1966-1968), *O Pasquim* (Rio de Janeiro, 1969-1991) e *Panorama* (Londrina, 1975-1976). Si tratta in tutti e tre i casi di riviste impegnate contro la dittatura e che, a causa del loro schieramento politico, subirono censura, minacce e, in alcuni casi, furono finanche costrette alla chiusura dai militari.

¹¹⁰ Le sale da biliardo e i giocatori di "Malagueta, Perus e Bacanaço" ritornano nel reportage pubblicato nel 1967 sulla rivista *Realidade* con il titolo "Este homem não Brinca em Serviço". In senso contrario, pubblicato inizialmente nel 1968 sempre su *Realidade*, il reportage sugli informatori della polizia, "Quem é o dedo-duro", sfocia nel racconto "Dedo-duro", inserito nella raccolta omonima del 1982.

¹¹¹ Il testo, collocato a mo' di postfazione della raccolta di racconti *Malhação do Judas Carioca* (1975), si intitola "Corpo a corpo com a vida".

vengono sistematicamente esclusi e ignorati dalle rappresentazioni e dai discorsi ufficiali. Una letteratura nuova ha anche bisogno di una forma nuova:

Já o como fazer essa literatura me parece implicar, enquanto se pretenda retratar o mundo que nos cerca, na necessidade do invento ou desdobramento de uma nova ótica, nova postura diante dos acontecimentos. Trocando em miúdos: um sujeito pensante não poderia mais, pelo menos conscientemente, ver, sentir e retransmitir um crime do Esquadrão da Morte, por exemplo, pela ótica costumeira ou por alguma das óticas tradicionais. Mas sim, tentaria no fundo enxergar e transmitir um problema velho, visto com olhos novos. Novos, mais sérios, mais atraídos, sensíveis, fecundos, rasgados, num corpo-a-corpo com a vida. Jamais como um observador não participante do espetáculo. Digamos, um bandido falando de bandidos (Antônio 1975:146).

João Antônio si dichiara stanco dell'accademia, delle mode letterarie e di quegli scrittori che, presi dalla mania di seguire i nuovi 'ismi', producono una letteratura distante dalla realtà brasiliana. Lo scrittore, secondo João Antônio, non si può più affidare ciecamente alle regole di un genere letterario, non può servirsi di formule preconfezionate ma ogni volta dovrà cercare la forma che meglio si adatta al tema che vuole ritrarre. Se i protagonisti sono banditi, si deve cercare di parlare come banditi, introiettarne la filosofia di vita, il punto di vista, la prospettiva.

Ela [a forma] será dada, exigida, imposta pelo próprio tema e com esse elemento de certa novidade, é possível admitir também que cada novo tema tratado jamais deixará de surpreender o escritor. O tema passa a flagrar o desconhecimento do escritor, uma vez que o intérprete aceita um corpo-a-corpo a ser travado com a coisa a ser interpretada. Uma vez que a proposta revoluciona o conceito de gênero, também fere e desfalca (ou enriquece) o conceito de forma (Antônio 1975:149).

In questa fase della sua carriera, quando si propone come cronista e scrittore impegnato a rappresentare la realtà degli ultimi, João Antônio si avvicina ad un altro scrittore brasiliano, da lui molto amato, Lima Barreto. Tralasciando le molte altre affinità biografiche tra i due autori, vale la pena sottolineare come anche il grande scrittore carioca avesse collaborato come cronista con i maggiori quotidiani della sua epoca. Le sue cronache, permeate di sarcasmo e intrise di un sentimento di solidarietà con gli emarginati, nascevano dal convivio quotidiano con i miserabili dei sobborghi di Rio, di

cui era allo stesso tempo abitante e spettatore. Lima Barreto incarnava dunque l'ideale del *corpo-a-corpo*, di un intellettuale che scrive per raccontare la realtà degli oppressi e per promuovere la loro causa (Prado 1999:156). João Antônio trasforma e adatta ai nuovi tempi, toni e motivi narrativi propri della scrittura di Lima Barreto. Con il carioca condivide anche l'odio per quei letterati¹¹² interessati a produrre una letteratura fine a se stessa, preoccupati principalmente con la forma piuttosto che con il contenuto dell'opera.

Nonostante il ripudio per la forma, è proprio in essa che si può trovare una sostanziale differenza tra i due autori e, più nello specifico, nel lavoro che João Antônio compie sulla lingua dei personaggi:

(...) ao contrário de Lima Barreto, cujo idealismo transforma a desigualdade num ângulo fixo para a radicalização das imagens, João Antônio (...) reinventa a própria linguagem dos excluídos e, nesse sentido, traça pelas palavras uma identidade original em que todos eles se reconhecem. (Prado 1999:159)

VOCI DAL CENTRO: IL RANCORE VERSO LA MODERNITÀ

Per aver scelto come protagonisti privilegiati della sua letteratura i personaggi che si muovevano al margine della metropoli moderna, João Antônio si è conquistato l'etichetta di interprete degli esclusi, di portavoce degli emarginati. Forse parte della nomea deriva dal fatto che la sua traiettoria biografica tende a confondersi con quella dei personaggi che popolano il suo universo letterario. Nato povero in un suburbio della periferia di São Paulo, figlio di un camionista e di una mulatta, João Antônio aveva fama di alcolizzato, di bohémien, di frequentatore assiduo delle sale da biliardo e degli angoli più miserabili della Boca do Lixo¹¹³. Altri particolari della sua vita personale, come la reclusione in un ospedale psichiatrico di Rio de Janeiro e la sua morte

¹¹² «Lima Barreto confessa no prefácio ao *Isaías Caminha* ter verdadeiro horror a essa “espécie de animal” que é o literato, que não deve jamais ser confundido com o verdadeiro escritor (...) No pós-escrito à *Malhação do judas carioca* (1975) [João Antônio] deixa claro o quanto lhe valeram as ideias de Lima Barreto ao repudiar o beletrismo (Prado 1999:157)»

¹¹³ Così veniva chiamata una delle zone del centro di São Paulo, nei pressi della Estação da Luz. La zona, diventata famosa negli anni della dittatura militare per la produzione di film indipendenti e commedie erotiche (*pornochanchadas*), era tradizionalmente dedita al traffico di droga, alla prostituzione e al gioco d'azzardo. A partire dagli anni Novanta, la zona diventò una delle più degradate di São Paulo (per lo meno del centro) e venne ribattezzata Cracolândia, nome che allude al consumo di crack, estremamente diffuso tra la numerosa popolazione di senzateo che vi abita.

tristemente solitaria, contribuirono a creare intorno a lui un'aura di scrittore autenticamente marginale e a consacrarlo come l'unico in grado di parlare in rappresentanza dei diseredati.

Enquanto a maioria dos escritores da chamada Geração 1970, à qual João Antônio pertencia, era oriunda da classe média (...), ele era de origem proletária e especializava-se em retratar justamente a vida do baixo proletariado urbano, ou mesmo do lumpem-proletariado (“pingentes” e “merdunchos”, como ele preferia chamá-los). O menino pobre, que virou escritor tirando da oralidade popular a força de sua literatura, por isso mesmo era o único apto a criar, num processo de reprodução natural, espécimes sociais que a maioria dos outros escritores precisaria “clonar” (Lacerda 2012:30).

Il successo di João Antônio e la sua elezione a portavoce dei marginali sono dovuti anche a circostanze storiche. Lo scrittore, infatti, si affermò sulla scena letteraria brasiliana nello stesso anno del golpe militare e pubblicò la maggior parte delle sue opere nel clima opprimente degli anni di piombo. I suoi racconti piacquero al pubblico perché mostravano un lato della realtà brasiliana di cui la stampa, a causa della censura imposta dal governo, non aveva il permesso di parlare. Leggere João Antônio in quegli anni, come riferisce lo scrittore Moacyr Scliar, era una forma di protesta (Lacerda 2012:31). Tuttavia, l'etichetta cucita addosso a João Antônio appare a volte riduttiva e sembra voler attribuire valore letterario alle sue opere solo sulla base del loro contenuto. Così facendo non si tiene conto, ad esempio, del lavoro formale compiuto sul linguaggio che caratterizza la sua scrittura e che rende João Antônio una sorta di Guimarães Rosa urbano (Lacerda 2012:21). Occorre precisare, inoltre, che la fama di portavoce dei marginali andava un po' stretta anche allo stesso scrittore, come possiamo riscontrare da questo brano tratto da un'intervista del 1975¹¹⁴:

Eu não gosto de lugares da moda (...) Inclusive, tá havendo aí uma onda com o meu nome e tal e coisa, que está se tornando de certa forma uma lenda, um troço meio babaca, essa é que é a verdade. Tem que ler o cara, discutir o cara. Eu prefiro que as pessoas leiam meu livro e apresentem críticas inclusive, do que ficar nesse ôba-ôba, como se eu fosse um profeta dos malandros, dos pobres-diabo, não é nada disso. Eu acho que se for encarar as minhas coisas sob esse aspecto vai virar badalação, vai virar besteira, vai virar besteira da grossa (Antônio 2002:170).

¹¹⁴ Si tratta dell'intervista, già citata, concessa alla rivista *Crítica* e riportata come appendice nell'edizione di *Leão-de-chácara* pubblicata dalla Cosac&Naify nel 2002.

Forse per liberarsi dal marchio che gli era stato affibbiato, nella produzione più tardiva, João Antônio sposta il punto di vista dei suoi racconti dal margine verso il centro, dai derelitti del proletariato ai personaggi della classe media. Compaiono anche ambienti e situazioni diverse da quelle che l'hanno reso famoso. Se prendiamo ad esempio la raccolta di racconti *Abraçado ao meu rancor*, pubblicata nel 1986, troviamo Amsterdam e l'isola di Itaparica, la spiritualità dei culti afrobaiani, il mondo della pubblicità, le feste chic dell'alta borghesia carioca¹¹⁵. Con il racconto che dà il titolo alla raccolta, però, João Antônio ritorna a São Paulo. E trova una città che non riconosce.

Giornalista, paulistano trapiantato a Rio, originario di un quartiere povero della regione metropolitana, il protagonista e narratore non tenta neanche di nascondere le sue somiglianze con l'autore, di cui si propone come alter ego letterario. Il racconto si apre con una domanda riproposta varie volte nel corso della narrazione: che fine ha fatto Germano Mathias¹¹⁶? Che ne è dei personaggi semplici, senza pretese eppure geniali che popolavano la São Paulo della sua gioventù? Incaricato di scrivere un reportage sul boom del turismo a São Paulo, il protagonista vaga per la città cercando di ritrovare luoghi e persone che aveva amato. Nella sua ricerca, ripete l'itinerario che i personaggi di "Malagueta, Perus e Bacanaço" e di altri racconti avevano già percorso:

E andar. E andar. Osasco, Lapa, Vila Ipojuca, Água Branca, Perdizes, Barra Funda, Centro, Pinheiros, Lapa, na volta. Roteiro é este, com alguma variação para as beiradas das estações de ferro, dos cantos da Luz, dos escondidos de Santa Efigênia. Também um giro lá por aquele U, antigamente famoso, que se fazia entre as ruas Itaboca e Aimorés, na fervura da zona do Bom Retiro (Antônio 2001:72).

Non troverà però quello che cerca. La città che aveva lasciato, si è trasformata sotto i colpi della modernità e del capitalismo selvaggio. «A cidade deu em outra. Deu em outra a cidade, como certos dias dão em cinzento, de repente, num lance (Antônio 2001:74)». Anche solo spostarsi così come lo faceva una volta non è più possibile, i tram sono stati eliminati e le automobili hanno invaso gli spazi che prima erano del

¹¹⁵ Ci riferiamo ai racconti "Amsterdã, ai", "Eguns", "Publicitário do ano" e "Tatiana pequena".

¹¹⁶ Germano Mathias è un sambista paulistano, famoso per i suoi samba sincopati e accompagnati dalla percussione di una latta di lucido per scarpe. La tecnica gli era stata insegnata dai lustrascarpe della Praça da Sé con cui aveva lavorato negli anni Cinquanta.

pedone. Il testo procede confrontando i ricordi serbati nella memoria protagonista con la realtà che egli ha invece sotto gli occhi. La differenza tra gli uni e l'altra è tale da fargli provare un malessere quasi fisico: «Ela redói. A cidade me bate fundo aqui (Antônio 2001:77)». Laddove ricordava fasti e splendore vede degrado e sporcizia¹¹⁷, mentre si infastidisce nello scoprire come alcuni dei luoghi che frequentava siano stati presi d'assalto dalla classe media e come la loro bellezza selvaggia sia stata svenduta per essere convertita in scenario da cocktail party. Ciò che la città conservava di autenticamente anarchico è stato forzatamente ricondotto a uno schema prestabilito. I *botequins* sono diventati *lanchonetes*, i ristoranti sordidi del centro sono stati pastorizzati, le tovaglie plastificate, i lustrascarpe sistemati in file ordinate, le vite dei marginali inquadrare e schedate. Per lo scrittore, l'unico modo di affrontare il cambiamento è inforcare un paio di occhiali scuri per nascondere un'eventuale lacrima e munirsi di cinismo, di un'ironia tinta di rancore, come nel testo di un vecchio tango che dice «corta, rasga, que me quero morrer abraçado ao meu rancor (Antônio 2001:86)». Cinici sono i commenti alle frasi enfatiche che legge in un volantino turistico: «Compre em São Paulo o que o mundo tem de melhor (Antônio 2001:79)», «Em São Paulo você faz negócios da China (Antônio 2001:82)», o ancora «faça a volta do mundo em 80 lojas (Antônio 2001:124)». Il volantino turistico, che sembra piuttosto un depliant pubblicitario, è il simbolo dell'ipocrisia di cui è preda São Paulo. Attraverso il contrasto tra le sue frasi che descrivono una città accessibile solo a pochi eletti e i paragrafi sugli abitanti della periferia, il narratore svela le dinamiche di esclusione ed emarginazione su cui si basa la società del consumo. La frase del volantino che recita «Em São Paulo comer é um despotismo (Antônio 2001:94)» è preceduta da un paragrafo che descrive la miseria in cui vivono i nuovi abitanti del Morro do Altino, luogo dove il narratore (e l'autore) hanno passato l'infanzia, la cui dieta quotidiana prevede «feijão sem nada. Quando em quando, arranjam cebola, alho e tomate (Antônio 2001:93)». La città sfavillante ritratta nel depliant, però, non si impietosisce nel rimirare la miseria dei suoi abitanti più deboli, anzi, li ingoia, li divora e li sostituisce senza batter ciglio.

¹¹⁷ «Dentro do Martinelli, procuro um salão de bilhares no andar térreo, o Mourisco, grandalhão, dos espelhos laterais do tamanho de um homem. (...) Levo, de chofre, um frio na barriga. Não existe, não barulha mais. Nem o salão, nem as majestades. (...) Hoje, os ratos, fedor vexatório, lixo pelos corredores (Antônio 2001:81)»

São Paulo, così come le ragazze che già al mattino sono per la strada a procacciarsi clienti, si trucca e si fa bella per potersi vendere al miglior offerente: «(...) trata de esconder as suas mazelas. E mostra o vendável (Antônio 2001:101)».

Tuttavia, anche se disprezza ciò che vede e invoca nostalgicamente il tempo passato, anche se si lamenta perché gli hanno rubato e distrutto la città, il narratore sa di essere cambiato insieme ad essa. «Mudei, sou outra pessoa (...) Desaprendi a pobreza dos pobres e dos merdunchos. E, já creio, aprendi a pobreza envergonhada da classe média (Antônio 2001:77-92)». Tutto il racconto potrebbe essere letto come una dichiarazione di colpevolezza di João Antônio, reo di aver abbandonato la propria classe sociale per ascendere alla raffinatezza fasulla della classe media (o *mérdea*, come lui la definisce); oppure come un tentativo di rimediare a un cambiamento considerato alla stregua di un tradimento con una scrittura che è anche una testimonianza fatta in nome di chi non ha voce. Nell'ultima parte del racconto, il narratore cerca di recuperare almeno in parte ciò che ha perso. Abbandona il suo reportage sulla São Paulo infiocchettata del turismo, abbandona le velleità della classe media e compie il tragitto inverso a quello battuto da chiunque cerchi di ascendere socialmente: va dal centro alla periferia. Solo dopo essere passato attraverso il purgatorio del treno suburbano, sporco, puzzolente e gremito di lavoratori alienati, solo dopo aver scalato il *Morro* e aver ritrovato sua nonna, unico residuo della sua famiglia e della sua vecchia vita, il protagonista può finalmente recuperare la sua identità e sentirsi riconciliato con la città.

In fondo, poi, egli sa che la città gli appartiene nonostante si sia trasformata e abbia seppellito sotto una coltre di cinismo i ricordi del passato.

Que eu não a achincalhe, afinal, fonte de ternura e, no fundo, comoção de antigamente, ela é uma cidade. Todos têm a sua e nasceram numa. Esta é a minha, queira ou não. Mais que uma geografia, um modo de vida (Antônio 2001:86).

In “Abraçado ao meu rancor” ritroviamo una modalità di costruzione della narrativa che avevamo già riscontrato in altri racconti di João Antônio. Anche qui, il labirinto battuto dai protagonisti si riflette nella struttura del testo: un nuovo paragrafo inizia quando il

personaggio svolta ad un incrocio per imboccare un'altra via¹¹⁸. Facendo corrispondere il disegno di São Paulo a quello del racconto, la città diventa anch'essa un testo da leggere e interpretare imparando l'arte di camminare per le sue strade. Questa maniera di anettere la città al testo sembra rinviare allo scrittore carioca Rubem Fonseca, contemporaneo di João Antônio. I due autori sono spesso stati accostati dai critici¹¹⁹ per una certa affinità nel trattare il tema della violenza urbana, sebbene i racconti di Fonseca siano in generale più crudi e sanguinolenti. Ciò che però vogliamo mettere in evidenza è che, tra i due, esistono affinità anche a livello stilistico quando si tratta di trasporre la città nel testo. Citiamo, ad esempio, un passaggio del racconto "O balão fantasma"¹²⁰ di Rubem Fonseca:

Andei por toda parte, com o Cão e sem ele. Méier, Madureira, Caxambi, Del Castilho, Bangu, Penha, Campinho, Quintino Bocaiúva, Cascadura, Anil, Pavuna, Costa Barros, Honório Gurgel, Cidade de Deus, Rio das Pedras, Gardênia Azul, Anchieta, Deodoro, Curicica, Ricardo de Albuquerque, Magalhães Bastos, Realengo, Camorim, Padre Miguel, Senador Camará, Vargem Pequena e Vargem Grande, Santíssimo, Curupira, Senador Vasconcelos, Campo Grande, Mendanha, Cosmos, Nova Iguaçu, São João de Meriti, Caxias, Nilópolis, não nessa ordem, indo cada vez mais longe. Dei a volta ao mundo, me perdi inúmeras vezes, nem a Morte conhece todas as ruas e praças e estradas do Grande Rio. (Fonseca 1995:20)

In questo brano è facile ascoltare gli echi degli elenchi dei luoghi attraversati dai personaggi di João Antônio durante le loro camminate per São Paulo e di una domanda che si pone il protagonista-narratore di "Abraçado ao meu rancor":

Quantos cantos e extremos, além de quatro, terá esta cidade que ninguém sabe quantos cantos tem? Sabido algum a conhece inteira (Antônio 2001:100)

¹¹⁸ A seguire riportiamo alcuni esempi delle frasi con cui iniziano i paragrafi del racconto e che dimostrano come il testo letterario si costruisca sul testo urbano: Estou aqui e rondo esta umidade (Antônio 2001:74), Dentro do Martinelli, procuro um salão de bilhares (Antônio 2001:81), Ganho o vale do Anhangabaú (2001:85), Desguio, tomo a avenida São João (Antônio 2001:87).

¹¹⁹ Già Antonio Candido considerava i due autori i maggiori esponenti, se non i promotori, di una tendenza che prese il nome di *realismo feroz* (Candido 1989:209).

¹²⁰ Il racconto è incluso nella raccolta *O buraco na parede*, pubblicata per la prima volta nel 1995.

I due autori, dunque, ammettono l'impossibilità di afferrare e rappresentare l'ambiente urbano nel suo insieme, nonostante il rapporto intimo e profondo che entrambi hanno instaurato con le loro città. La megalopoli moderna, date le sue dimensioni e la sua complessità, appare incommensurabile e nessuno, né la morte né tanto meno gli scrittori, la possono conoscere nella sua interezza. La strategia che i due autori adottano per metterci a confronto con lo spazio sterminato delle megalopoli è inserire nel testo lunghe liste di nomi di luoghi, strade, piazze, quartieri.

È interessante osservare come questa tecnica sia stata declinata da vari autori per cercare di restituire l'impressione di smisurata grandezza e di diversità della città moderna. Se ripercorriamo l'itinerario proposto nei capitoli precedenti, vedremo come già Mário de Andrade si valeva di lunghi elenchi di oggetti, suoni e rumori per descrivere lo stupore di Macunaíma di fronte allo spettacolo di São Paulo. Nel film *São Paulo Sociedade Anônima*, poi, l'immagine della città non era resa attraverso una narrazione lineare bensì attraverso il montaggio di spezzoni di immagini in sequenza: grattacieli, passanti, automobili, strade.

Più che per la loro lunghezza, però, gli elenchi, tanto letterari quanto cinematografici, si dimostrano efficaci proprio perché parziali, perché con la loro incompletezza ci ricordano che è impossibile ordinare e catalogare la totalità dell'esperienza urbana. In questa direzione si colloca anche la scelta del racconto o della cronaca piuttosto che del romanzo. Lo scrittore che vuole ritrarre la condizione urbana, ma che sa di non poter puntare a rappresentare la totalità di una metropoli i cui limiti sfuggono anche alla sua comprensione, rifiuta il romanzo convenzionale e con esso la possibilità di dipingere un quadro minuzioso del proprio ambiente. La forma breve, invece, gli permette di sollevare il velo che copre solo un aspetto specifico della realtà, una situazione particolare, un dettaglio, un piccolo cantuccio. Allo stesso tempo, però, gli permette di andare in profondità. Proprio per i limiti imposti dalla sua natura, infatti, il racconto sembra condensare e potenziare nel suo spazio tutte le possibilità della narrativa e costringere lo scrittore a una lotta più intensa con la sintassi, con la resa espressiva, con le tecniche di composizione del narrato (Bosi 1977:7). A un corpo a corpo con la letteratura, per dirla con le parole di João Antônio.

Riprendendo il celebre paragone tra fotografia e forma breve dello scrittore argentino Julio Cortázar, possiamo affermare che lo scopo del racconto sia

recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia (Cortázar 1971:406).

Queste premesse si radicalizzano nella letteratura posteriore, dove la forma breve del racconto cede il passo all'ancora più breve frammento e dove elenchi e liste si sostituiscono addirittura alla narrazione.

CAPITOLO IV. SÃO PAULO E LA LETTERATURA CONTEMPORANEA –

LUIZ RUFFATO

ENORMITÀ E FRAMMENTO

La convinzione che sia impossibile rappresentare in letteratura la pienezza e la totalità della megalopoli contemporanea pervade il romanzo di Luiz Ruffato *Eles eram muitos cavalos*. L'opera è un mosaico composto da 69 frammenti, che a loro volta sono dei brandelli di narrative. Molti sono incompleti, si interrompono a metà di una frase, lasciando il lettore letteralmente con il fiato sospeso. Altri non possono essere definiti propriamente delle narrative. Troviamo, ad esempio, una lista di mestieri, un elenco dei libri presenti su uno scaffale, un certificato di battesimo, il menù di un ristorante¹²¹. Tra i frammenti non esiste neanche un'unità grafica, dato che nell'opera convivono caratteri e formati diversi, corsivo, grassetto, sottolineature. Alcuni frammenti, poi, ricordano più la struttura di poesie in versi liberi o di un'opera teatrale piuttosto che i capitoli di un romanzo. I frammenti non si collegano l'uno all'altro in una struttura lineare, causale, né si sviluppano attorno a un nucleo centrale, a un evento che si evolve per giungere eventualmente ad un finale. Queste caratteristiche hanno sconcertato la critica e hanno prodotto una certa perplessità davanti alla catalogazione dell'opera come 'romanzo', al punto da arrivare a definire *Eles eram muitos cavalos* una raccolta di miniracconti (Cury 2007:111), una serie di flash (Ricciardi 2007:51), o, più semplicemente e senza rischio di commettere errori, un libro (Sá 2007:93). Il dibattito sul genere a cui appartiene l'opera è vivace e lontano dall'arrivare ad una conclusione condivisa, ma per Ruffato la risposta è chiara: *Eles eram muitos cavalos* «tem todas as características [do romance], unidade de tempo e de espaço e a ação é cronológica...¹²²». Accogliamo dunque la definizione dell'autore a proposito del genere dell'opera, considerando anche che essa non si presenta particolarmente distante dalla descrizione che Auerbach fa dei romanzi moderni in *Mimesis*:

¹²¹ Si tratta, rispettivamente, dei frammenti n.18 “Na ponta do dedo(1)”, n.24 “Uma estante”, n.54 “Diploma” e n.68 “Cardápio”.

¹²² Intervista realizzata con l'autore via email in data 15/01/2014.

Spesso nei romanzi moderni non si tratta d'uno o di alcuni pochi personaggi i cui destini vengono seguiti con coerenza, anzi spesso non c'è assolutamente traccia d'un rapporto fra i vari fatti; moltissimi personaggi o moltissimi frammenti di avvenimenti vengono qualche volta collegati con molta scioltezza, cosicché al lettore sfugge il filo dell'azione. Vi sono romanzi che cercano di ricostruire un ambiente soltanto con frammenti di fatti (Auerbach 2000:330)

L'unità a cui allude Luiz Ruffato, e che idealmente tiene insieme tutti i frammenti, è data dal fatto che essi si riferiscono tutti a una sola giornata, il nove maggio del 2000, e a un solo luogo, São Paulo. I primi due frammenti ci introducono al tempo e allo spazio del romanzo, riproducendo rispettivamente quella che potrebbe essere l'intestazione di un documento e l'incipit di alcuni programmi radiofonici del mattino:

1. Cabeçalho. São Paulo, 9 de maio de 2000./Terça-feira.

2. O tempo. / Hoje, na Capital, o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado. / Temperatura – Mínima: 14°; Máxima: 23°. / Qualidade do ar oscilando de regular a boa. /O sol nasce às 6h42 e se põe às 17h27. /A lua é crescente. (Ruffato 2012:11)

Riprendendo uno schema caro ai modernisti europei, basta pensare a *Ulysses* di James Joyce o a *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf, Ruffato prende un giorno come un altro a São Paulo e ne fa una chiave per interpretare la vita stessa della città e dei suoi abitanti. Nel succedersi dei momenti della giornata, che si sviluppa dall'alba ancora buia del frammento n.4 fino alla tarda notte dell'ultimo frammento, un martedì qualsiasi diventa simbolo di tutti i giorni di São Paulo. La scelta di un giorno banale, così come la narrazione di fatti minori e insignificanti¹²³, coincidono con la scelta di protagonisti sconosciuti, anonimi. Nel romanzo ritroviamo stralci di vita e di pensieri non di donne e uomini famosi, ma di cittadini qualsiasi, scelti quasi per caso tra i milioni di abitanti che si contendono lo spazio della metropoli. Senza nomi ridondanti e avvenimenti eclatanti,

¹²³ «(...) molti scrittori rappresentano i piccoli fatti insignificanti per amore dei fatti stessi, o piuttosto quale fonte di motivi, di penetrazione prospettica in un ambiente, in una coscienza o nello sfondo del tempo; essi hanno rinunciato a rappresentare la storia dei loro personaggi con la pretesa di una compiutezza esteriore, conservando la successione cronologica e concentrando tutta l'attenzione sulle importanti svolte esteriori del destino. (Auerbach 2000:331)».

Ruffato elabora una storia alternativa della città di São Paulo, scritta con le lacrime, il sangue e il sudore della gente comune.

Allo stesso tempo, la struttura incompleta e frammentaria del romanzo ci ricorda che il giorno in questione è anch'esso un frammento di un'unità infinitamente più grande, la cui completezza non ci è dato conoscere né comprendere. Come spiega Lúcia Sá:

O leitor sabe que os 96 fragmentos são apenas um pequeno número entre muitos outros possíveis, pois se passam em uma área urbana de aproximadamente vinte milhões de pessoas. Os 69 fragmentos assumem esse conhecimento por parte do leitor: eles existem para serem apenas uma pequena porção de algo muito maior (Sá 2007:95)

Inoltre, appena stabilita, l'unità viene subito messa in discussione. Leggendo *Eles eram muitos cavalos*, si ha la sensazione che tempo e spazio non siano categorie fisse e immutabili, ma che varino a seconda della percezione di chi li vive. Se nel frammento n.4 un'auto di lusso sfreccia sulla tangenziale verso l'aeroporto di Cumbica divorando chilometri in pochi minuti, in quello successivo tre uomini camminano lentamente ai bordi della stessa tangenziale e, non potendo permettersi di pagare nessun altro mezzo di trasporto, impiegheranno diverse ore per arrivare a destinazione. I tempi della città sono molteplici così come lo sono i suoi spazi.

Se ne può avere un'idea accompagnando il viaggio in elicottero di un uomo d'affari (frammento n.16 "assim:"). Guardando la città dall'alto in basso, il protagonista vede palazzi e palazzi, una linea grigia di inquinamento all'orizzonte, le acque sporche dei fiumi, una miriade di piscine che sembrano piccoli laghi blu. Pensa che, vista dall'alto, São Paulo non sia poi così brutta. La vista del centro della città, però, gli causa altre impressioni:

(...) *irreconhecível o centro da cidade hordas de camelôs batedores de carteira homens-sanduíches cheiro de urina cheiro de óleo saturado cheiro de a mão* percorre os cabelos ralos percorre (**minha mãe punha luvas, chapéu, salto-alto para passear no viaduto do chá, eu, menino, pequenininho mesmo, corria na**) este é o país do futuro? (Ruffato 2012:36)

Il frammento è costruito come se nella narrazione di un narratore in terza persona si intromettessero i pensieri e i ricordi del protagonista. Come in una conversazione in cui i partecipanti alzano la voce per sovrastare gli altri, ci troviamo di fronte a frasi interrotte, ognuna delle quali assume una grafia diversa dalla precedente, creando un effetto di confusione visiva. È una confusione che rispecchia il turbinio di pensieri e di immagini che si parano davanti agli occhi del protagonista. Alla vista gradevole delle piscine e dei palazzi, si contrappone l'immagine del centro della città che, se all'epoca della sua infanzia era un luogo di ostentazione di ricchezza e status sociale, ora è ricettacolo di povertà e degrado. Uno stesso spazio, tempi diversi. Allo stesso modo, lo spazio si frammenta e oltre a São Paulo irrompono nella narrazione i luoghi evocati dalla memoria del protagonista: Milano, Johannesburg, Parigi, New York.

LA CITTÀ-MONDO E IL MONDO

Questo processo di inclusione di spazi altri nella narrativa si può riscontrare non soltanto in questo frammento, ma nell'intero romanzo. Sebbene focalizzato sulla dimensione paulistana, *Eles eram muitos cavalos* contempla anche luoghi diversi da São Paulo, instaurando una dialettica tra la metropoli, intesa come città-mondo, e il mondo al di fuori di essa. In un'opera che si propone come narrativa di São Paulo, luogo dell'urbano per eccellenza, notiamo uno speciale interesse di Ruffato nell'annettere al romanzo (citandoli, nominandoli, descrivendoli) gli ambienti rurali da cui provengono i migranti che si spostano verso la metropoli¹²⁴. Si potrebbe spiegare questo interesse, se si volesse assecondare il biografismo, riconducendolo all'esperienza personale dell'autore, che da una cittadina dello stato di Minas Gerais si è trasferito e stabilito a São Paulo. Crediamo, tuttavia, che ciò che spinge Ruffato ad includere questi luoghi nella narrativa sulla grande metropoli, sia l'intenzione di far cadere le barriere e le distinzioni nette che ancora esistono nel discorso su ambiente urbano e ambiente rurale. Ruffato mostra come quest'ultimo non sia estraneo ai processi di modernizzazione e

¹²⁴ È un tema costante in tutta la scrittura di Luiz Ruffato, così come si può riscontrare nei racconti di (*os sobreviventes*) e nella pentalogia di *Inferno provisório* (Hossne 2007:20). Spesso le speranze dei migranti che compaiono nelle opere di Ruffato vengono brutalmente frustrate. Il trasferimento verso la grande città in cerca di una nuova vita non solo sarà stato inutile, ma avrà contribuito a peggiorare le loro condizioni economiche e sociali.

urbanizzazione che hanno creato l'attuale metropoli ma come, al contrario, ne costituisca parte integrante¹²⁵. Nel romanzo la città diventa dunque metafora della crisi dell'intero Paese, metafora di un progetto di modernizzazione fallito, che ha causato effetti devastanti sull'ambiente e sulle popolazioni, distruggendo il tessuto sociale sia nelle città che nelle campagne.

L'inclusione dell'ambiente rurale nel romanzo avviene attraverso le voci di chi ha attraversato la frontiera tra i due ambienti, compiendo viaggi estenuanti in sordidi autobus o *pau de arara*¹²⁶. Questo è il racconto che ne fa il protagonista del frammento n.41 "Taxi":

Saí de casa muito cedo, menino ainda. Desci do norte num pau-de-arara. Se o senhor soubesse o que era aquilo... Um caminhão velho, lonado, umas tábuas atravessadas na carroceria servindo de assento, a matula no bornal, rapadura e farinha, dias e dias de viagem, meu deus do céu! Mas posso reclamar não. São Paulo, uma mãe pra mim (Ruffato 2012:85).

Il tassista Claudionor, nonostante le difficoltà riscontrate durante il viaggio e nei primi tempi di permanenza a São Paulo, non rimpiange l'aver abbandonato la sua terra. Al contrario, dopo tanti anni, guardandosi indietro, può dichiarare di non aver più niente a che fare con il luogo da cui è partito: «(...) nem eu tenho mais a ver com aquilo. (...) A única coisa que resta é a memória da gente, mas o quê que é a memória da gente? (Ruffato 2012:86)». Spesso, tuttavia, la città delude le aspettative di chi cercava in essa condizioni di vita migliori, distrugge le speranze e frantuma i vincoli familiari e sociali. Restano solo lo sconforto e, come giustamente afferma il tassista, la memoria. Nel frammento n.48, intitolato "Minuano", ritorna il tema della memoria legato ad un luogo d'origine abbandonato e ormai perduto. Il frammento, senza punteggiatura, quasi un discorso indiretto libero della protagonista, si presenta come la descrizione di una scena bucolica. Una bambina di sette anni, i campi di soia verdissimi, gli amici di scuola, la famiglia riunita intorno al fuoco la sera. Capiamo che si tratta di un ricordo quando,

¹²⁵ «Quem pretende tratar do urbano no Brasil há de, forçosamente, sob pena de um olhar iludido, entender urbanização como algo que não diz respeito apenas às metrópoles, mas também às conseqüências para a sociabilidade dos efeitos sofridos e gestados na transformação de zonas tradicionalmente rurais em cidades à margem da economia globalizada (Hossne 2007:21)».

¹²⁶ I *pau de arara* sono automezzi sui quali viaggiavano, in condizioni spaventose, gli emigranti delle zone più povere del Nord-est brasiliano per raggiungere le grandi città. Il nome deriva, per associazione, dal trespolo dove si appolliano i pappagalli (*arara*).

improvvisamente, alla scena di piena felicità si contrappone l'immagine di una scena di solitudine e disperazione in un ambiente inequivocabilmente urbano:

(...) no décimo terceiro andar de um edifício em cerqueira César jogada no chão quase bêbada desesperadamente reconhece mas meu deus como deixara escapar aquela felicidade em que momento da vida ela tinha se esfarelado em suas mãos em que lugar fora esquecida quando meu deus quando (Ruffato 2012:102).

Il frammento n.6 “Mãe”, invece, sembra cogliere il processo di passaggio da un ambiente rurale a quello urbano nel momento stesso in cui si realizza. È il racconto di una donna che compie un lungo viaggio in bus, dal Pernambuco fino a São Paulo, per ritrovare il figlio che non vede da tanti anni. Non sappiamo se la donna rifarà lo stesso percorso a ritroso per far ritorno alla sua terra o se, come molti altri, si fermerà nella *cidade grande*. Come il frammento n.16, analizzato precedentemente, anche questo presenta voci diverse che si intrecciano nella narrazione e che corrispondono a grafie diverse. All'impazienza della donna e alle sue osservazioni si contrappone il rumore del motore e il paesaggio che sfilava fuori dal finestrino:

E

as cercas de arame farpado, as achas, o capim, o cupim, carcaças de boi, urubus, céu azul, cobras, seriemas, garrinchas, caga-sebos, fuscas, charretes, cavalos, bois, burros, bestas, botinas, brejos, beirais, bodes, bosta, baratas, bichos, bananeiras, bicicletas, arvinhas, árvores, árvores, árvores,

O motor zunindo em-dentro do ouvido (zuuuummm)

E

a caatinga, os campos, a corda, o corgo, o rio, o riacho (Ruffato 2012:16)

Notiamo come la descrizione del paesaggio avvenga attraverso un elenchismo, come se si registrasse indistintamente tutto ciò che la donna vede durante il viaggio. In questi lunghi elenchi, disposti in un ordine pressoché alfabetico, ricchi di reminiscenze poetiche e di assonanze (*o capim, o cupim* e, più avanti nel testo *a bola, abelha, a bilha*

e ancora *o sol o sol, anzol*), il discorso narrativo cede il passo alla parola pura, al nome delle cose, all'immagine in sé. La scrittura di Ruffato preferisce mostrarci la realtà piuttosto che raccontarla. Come in una sequenza cinematografica, il lettore vede scorrere le immagini una dopo l'altra, accompagnando così lo sguardo della donna.

REALISMO, REALTÀ, FINZIONE

Lo scrittore Helder Macedo, in un saggio critico su *Eles eram muitos cavalos*, coglie la dimensione cinematografica della narrativa di Ruffato e individua in essa la matrice del realismo che permea l'opera.

No romance de Ruffato (...), tudo acontece como se fosse ao vivo – levando ao extremo o que o realismo tradicional quis fazer, mas nunca conseguiu (Macedo 2007:53).

A prima vista quest'affermazione può suonare come una provocazione, in quanto *Eles eram muitos cavalos*, romanzo sopra le righe, appare inconciliabile con ciascuno dei postulati del realismo. Eppure, leggendolo si ha davvero l'impressione di trovarsi immersi nella megalopoli. Precisiamo che il realismo di Ruffato è indiscutibilmente distante da una rappresentazione puramente mimetica del reale, quale può essere ad esempio quella offerta dalla scrittura giornalistica¹²⁷. Questa distanza viene stabilita dal ricorso al linguaggio sperimentale che caratterizza il romanzo¹²⁸. È un linguaggio tortuoso ma non macchinoso. Ruffato riesce a mantenere la forza espressiva della scrittura curando meticolosamente ogni frammento, dando particolare attenzione alla scelta delle parole, non per arricchire il testo di vocaboli forbiti ma per trovare un termine, anche comune, anche gergale, che sia però evocativo e riesca a mettere il

¹²⁷ Lo stesso Ruffato, nel corso di un'intervista concessa nel 2003, ribadisce la distanza tra la sua opera e la scrittura giornalistica: «Talvez fosse possível que as histórias que narro no meu romance estivessem mesmo no jornal, mas a linguagem é diferente. Ao contrário do jornalismo, o que interessa não é o quem, mas o quê. A aproximação com o jornalismo está presente, sim, na tentativa de mostrar o que acontece no dia-a-dia. Mais do que isso, acho que *Eles eram muitos cavalos* reúne o que ficaria de fora do jornal, o sangue do jornal, aquilo que ninguém daria muito valor: o sangue humano, não o sangue da desgraça, mas as experiências corriqueiras das pessoas (Ruffato in Gomes 2007:138)».

¹²⁸ Come afferma Schollhammer: «(...) a forma literária experimental de Ruffato, com sua aguda consciência poética da linguagem, mantém não só o compromisso com a realidade mas procura formas de realização literária ou de presentificação não representativa dessa mesma realidade. (Schollhammer 2007:68)».

lettore in contatto con la materia narrata. È un linguaggio che attinge a piene mani alla poesia e ad altri generi narrativi¹²⁹, risultando ibrido, senza che ciò intacchi la comprensibilità del testo. Al contrario, il linguaggio usato da Ruffato tende ad aumentare la comprensibilità o quanto meno la comprensione, l'empatia del lettore con i protagonisti del romanzo. Bisogna sottolineare che, sebbene sia possibile identificare delle direttrici comuni, il linguaggio varia da frammento a frammento, si adatta alla situazione che viene narrata favorendo così l'immedesimazione del lettore con il personaggio.

Prendiamo, ad esempio, il frammento n.35 "Tudo acaba". Il testo, in cui spicca l'assenza di punteggiatura e una disposizione sciolta delle parole sulla pagina, è il monologo interiore di un uomo malato che, sdraiato sul suo letto, osserva il tetto e pensa. Nei suoi pensieri, alla decadenza del corpo viene associata la decadenza dell'appartamento e, in un secondo momento, quella della città. Si ripete più volte nel testo la frase «Luciano decúbito ventral sobre o colchão olhos cravados no teto de gesso rebaixado a televisão ligada desenho animado (Ruffato 2012:71)». La monotonia di questa ripetizione ci trasmette la sensazione di immobilità a cui è costretto l'uomo, la noia, il tempo che dentro la stanza scorre col contagocce. La realtà esterna, invece, è resa attraverso un accumulo di immagini sonore, che riescono perfettamente a ricreare il paesaggio acustico di São Paulo. Per il malato, però, sono suoni privi di senso. Tutto è privo di senso, perché tutto prima o poi finisce, muore. L'attesa impassibile della morte è espressa in un desiderio di silenzio. Non tacerà solo la televisione accesa, o l'acqua che si infiltra tra i mattoni, ma tutta São Paulo.

(...) se implantará o silêncio onde agora regem abafados carros e ônibus e sirenes da polícia de bombeiros e gritos e vozes e caminhões de gás e vendedores de frutas de verduras de pamonhas e moleques jogam futebol no asfalto quente e bebês choram em alguma janela e marido e mulher e pais e filhos e babéis abafadas na televisão-a-cabo estranhezas filtradas do apartamento de cima móveis deslocados uma bolinha de gude percorre o corredor passos de madrugada telefones tocam e tocam celulares interfonos ninguém apenas portas que batem que batem que batem portas

¹²⁹ Già nel suo saggio sul racconto come genere privilegiato della narrativa brasiliana contemporanea, Alfredo Bosi affermava che nella forma breve è più facile oltrepassare le frontiere che separano il linguaggio narrativo da quello lirico o drammatico (Bosi 1977:7).

e nada nada disso restará nada o bairro se transformará em lugar
ermo a morte sob cada poste de luz apagada em cada esquina botequins
agachados meia-folha cada pardiero cada sobrado cada cortiço cada gato
cachorro cada saco de lixo e tudo terá sido em vão são paulo inteira
decadência e todos a abandonarão e uma cidade-fantasma (Ruffato
2012:71)

La morte non ancora sopraggiunta di Luciano si ricollega nel finale alla morte anonima
di un uomo al volante, a cui qualcuno spara un colpo ad un semaforo, probabilmente in
seguito ad un assalto. Il silenzio tombale dentro l'auto si contrappone al rumore
provocato dagli altri automobilisti, che si accaniscono sul clacson, irritati perché il
traffico si è paralizzato. La disposizione delle frasi (dei versi?) sulla pagina crea una
struttura dove si intervallano parole e spazi vuoti, così come nella narrativa si alternano
rumore e silenzio.

o sujeito no farol se assusta
atira
e o cara sangrando sobre o volante o carro ligado
o povo puto atrás dele
ele
atrapalhando o trânsito
e o povo puto atrás dele
buzinando
buzinando
puto atrás dele (Ruffato 2012:72)

La scrittura di Ruffato, dunque, racconta storie di vita comune nel quotidiano
frastagliato di São Paulo e punta a rappresentare, con tutti i mezzi a sua disposizione, la
realtà di tale ambiente. Il linguaggio genera nel lettore percezioni visive, sonore ed
emotive simili a quelle che un passante potrebbe provare se si trovasse fisicamente nel
contesto cittadino. Sebbene il linguaggio sperimentale a cui ricorre Ruffato lo allontani

dalla nozione di realismo comunemente diffusa¹³⁰, crediamo che stia proprio nel linguaggio la chiave per comprendere in che senso *Eles eram muitos cavalos* possa definirsi in qualche modo ‘realista’. Ci riferiamo qui a un tentativo di rappresentazione mimetica che esula dall’aderenza a una forma espressiva tradizionale e che, più che l’apparenza, punta a trasmettere l’esperienza della realtà. Le ripetizioni, l’accumulo disordinato di elementi, l’incrociarsi di tempi diversi, di voci diverse, di registri linguistici diversi, riescono a raffigurare e a trasmettere il caos dell’esperienza urbana. Una narrazione più tradizionale sarebbe capace di rendere altrettanto efficacemente il rumore delle strade di São Paulo?

Parafrasando un’osservazione di Antonio Candido a rispetto di Guimarães Rosa, un altro grande innovatore del linguaggio letterario brasiliano (Candido 1989:206), possiamo affermare che Ruffato mostra come è possibile superare la narrazione tradizionale per intensificare il senso del reale, come è possibile comunicare il più autentico sentimento del vero allontanandosi da una narrazione verosimile. Allo stesso tempo, il ricorso ad un linguaggio così artificioso, nel senso di non immediato, di meticolosamente costruito, riafferma l’identità letteraria del romanzo, evidenziando al suo interno una dialettica tra realtà e finzione che è sicuramente tra i punti di forza dell’opera. Pensiamo, ad esempio, ai frammenti che sono composti da una lista di libri o di mestieri, da un elenco degli oggetti che si trovano nella sala da pranzo di una casa, da una trascrizione della preghiera a Santo Expedito o da una pagina di annunci di sesso a pagamento. Se da un lato essi si collocano al limite estremo della prosa e possono apparire come azzardi formali, dall’altro portano nel testo letterario la realtà tangibile della quotidianità urbana, come se il romanzo fosse un collage fatto da brandelli di materiali diversi. Sono, secondo il critico Karl Erik Schollhammer,

¹³⁰ Ci riferiamo qui, in particolare, alla nozione di realismo legata ad una determinata tendenza letteraria, diffusasi in Europa tra la metà del secolo XIX e i primi decenni del secolo XX, secondo la quale l’arte doveva fornire un quadro preciso e oggettivo della realtà, evitando ogni forma di idealizzazione e spingendosi talvolta fino alla denuncia sociale e alla rappresentazione dell’abietto. Come spiega però Federico Bertoni, è estremamente difficile giungere a una definizione condivisa del termine realismo in quanto «esistono realismi di diversi tipi, dovuti ai differenti approcci con cui gli scrittori rappresentano il mondo, ma esistono anche diverse *concezioni* del realismo, storicamente, culturalmente e ideologicamente condizionate, visioni parziali e spesso vigorosamente idiosincratiche che si sono accumulate, strato su strato, nel corso degli anni, senza alcuna possibilità di confluire in un sistema univoco o almeno passabilmente omogeneo (Bertoni 2007:26-27) ».

“coisas” coletadas na rua, índices referenciais da cidade presents na colagem o texto com o poder de arraigar ou indexar o texto no real. Chamaremos esses fragmentos de *índices*, pois sua literalidade ou inclusão literal funciona agora não já pela representação do conteúdo, mas pela presença dentro do contexto ficcional da escrita de uma parte própria da cidade (Schollhammer 2007:71)

Riprendendo l'idea di Stendhal, uno dei massimi esponenti del realismo francese dell'Ottocento, per cui un romanzo deve essere uno specchio piazzato per la strada e riflettere pedissequamente la realtà (Macedo 2007:53), il romanzo di Ruffato è uno specchio rotto, in frantumi. Ciascuna delle sue schegge rimanda l'immagine di un frammento di realtà, restituendoci una figura eterogenea, formata da un collage di avvenimenti giustapposti. Attraverso lo specchio rotto di Ruffato, a differenza di un tradizionale romanzo, si moltiplica il numero di storie narrate, di personaggi e persino dei narratori.

Tuttavia, ribadiamo, nessuno specchio, potrebbe mai rappresentare le infinite realtà individuali di cui si compone la collettività di São Paulo. Quella di *Eles eram muitos cavalos* è una rappresentazione della realtà senza pretese di completezza. Appare dunque significativo che uno dei frammenti del romanzo si intitoli “Vista parcial da cidade” e che esso riproduca in miniatura la struttura dell'intero romanzo. Al suo interno, infatti, troviamo personaggi diversi a cui vengono dedicati spazi diversi; le loro descrizioni sono frammenti nel frammento e le loro storie non si incrociano mai. Sono una vecchia, un'adolescente e un uomo, raccontati con grafie diverse, persino con forme narrative diverse, dato che la parte relativa all'uomo sembra una poesia piuttosto che un brano di prosa. L'incipit del frammento, poi, può essere letto come un interrogativo che l'autore/narratore si pone rispetto al romanzo: la città si trova dentro o fuori la letteratura?

são paulo relâmpagos

(são paulo é o lá fora? é o aqui dentro?) (Ruffato 2012:93)

I TANTI CAVALLI DI LUIZ RUFFATO

Come si può osservare, la riflessione sulla città ritorna più volte nel corso del romanzo. São Paulo, oltre a costituire lo scenario dove hanno luogo gli eventi e a fornire le tematiche della narrazione, è il personaggio centrale dell'opera. Non si tratta, tuttavia, di una città personificata alla maniera della *Pauliceia* di Mário de Andrade (Hossne 2007:35), né di una città interlocutrice, come poteva esserlo la São Paulo perduta di "Abraçado ao meu rancor" di João Antônio. Quella di Ruffato è una città che si rivela nella sua umanità, attraverso le molteplici traiettorie dei personaggi che la abitano. Più che una selva di pietra, come viene comunemente definita São Paulo, è una selva umana.

São Paulo, sembra affermare l'autore, è un accumulo infinito di storie individuali. Nel titolo dell'opera ravvisiamo un indizio del proposito di creare un romanzo corale. Tratto da alcuni versi del *Romanceiro da Inconfidência*, della poetessa mineira Cecília Meireles, il titolo intende

(...) mostrar a importância, via cavalos, de dar voz a quem não tem vez. Os cavalos da Inconfidência estiveram lá, olharam, participaram de tudo e, mesmo assim, não tiveram vez. Os cavalos como os homens participam de corridas inócuas, que ninguém ganha, que não se chega a lugar nenhum. Quis mostrar a história de quem não pôde fazer nada: todos somos responsáveis pelo que está aí. (Ruffato in Gomes 2007:137)

La citazione completa, posta a mo' di epigrafe in apertura del romanzo, recita: «Eles eram muitos cavalos, / mas ninguém mais sabe os seus nomes, / sua pelagem, sua origem... ». Erano tanti, erano diversi milioni, erano una città, ma nessuno più si ricorda di loro. Per gli uomini e le donne ritratti in *Eles eram muitos cavalos* l'unica chance di essere ricordati è essere citati in un trafiletto di cronaca nera all'indomani di una morte violenta. Il romanzo riscatta la memoria delle esistenze ordinarie degli uomini e delle donne di São Paulo, senza però elevarli al rango di eroi. I suoi personaggi, gente minuta e comune, sono colmi di difetti e non brillano per nessuna qualità morale. Non cercano di opporsi alla realtà che gli è avversa, anzi, ne risultano travolti.

Al contrario di João Antônio, Ruffato non sceglie un gruppo sociale determinato come angolo da cui inquadrare il tema del degrado della città moderna, né mostra il *malandro* e il bandito come individui che elaborano una strategia, seppur fallimentare, di resistenza al sistema. I banditi di *Eles eram muitos cavalos*, si vedano ad esempio i frammenti 19. “Brabeza” e 47. “O Crânio”, senza il fascino e l’ironia rancorosa dei protagonisti dei racconti di João Antônio, risultano semplici ingranaggi di un sistema più grande di loro, di cui probabilmente non hanno nemmeno piena coscienza. Ruffato include nel romanzo personaggi provenienti da tutte le classi sociali, anche dalla classe media o dall’alta borghesia, come l’uomo d’affari che atterra su un eliporto dell’Avenida Paulista o la ragazzina che, chiusa nel suo bell’appartamento di Higienópolis, sogna di diventare cantante. Ma, anche quando non si percepiscono nel testo accenni alla povertà materiale, non mancano accenni ad uno squallore di tipo morale, alla solitudine, alla mediocrità. Pensiamo, ad esempio, al politico a cui si allude nel frammento n.51 “Política”, che organizza festini orgiastici a base di cocaina, agli ex-universitari falliti e tristi del frammento 63. “Nosso encontro”, o alle coppie di classe media che per sfuggire alla monotonia del matrimonio si iscrivono ad un club di scambisti (frammento n.53 “Tetrólogo”). In quest’ultimo frammento, poi, riscontriamo l’ipocrisia di certi rappresentanti della classe media brasiliana che, se da un lato ammettono di evadere il fisco, dall’altro si lamentano della *baianada* dedita ai furti e alle rapine.

Mettendo a nudo la bassezza morale dei personaggi della classe media, la rassegnazione degli emarginati, la futilità dei più ricchi, la brutalità che tutto e tutti accomuna, Ruffato sembra indicarci l’essenza della città. São Paulo è il risultato della moltiplicazione di un’infinità di storie simili alle loro.

VIOLENZA E INDIFFERENZA

La moltiplicazione di storie risulta anche in una moltiplicazione di punti di vista e di narratori. In *Eles eram muitos cavalos*, così come il linguaggio varia adattandosi alla storia narrata, così pure la focalizzazione cambia da frammento a frammento. In alcuni casi il narratore è onnisciente (frammento n.9 “Ratos”, n.17 “À espera”), in altri è un personaggio interno alla narrazione e parla in prima persona (frammento n.20 “Nós

poderíamos ter sido grande amigos”, n.33 “A vida antes da morte”); in altri ancora la focalizzazione si sposta più volte all’interno dello stesso frammento, rendendo difficile l’identificazione di un punto di vista (n.35 “Tudo acaba”). Si verifica un movimento paragonabile a quello individuato da Adorno in un’analisi de la *Recherche* di Proust, in cui:

(...) il narratore attacca in tal modo un elemento fondamentale del rapporto col lettore: la distanza estetica. Questa nel romanzo tradizionale era rigida. Adesso essa varia come la posizione della cinepresa nel cinematografo: ora il lettore viene lasciato fuori, ora attraverso il commentario viene portato sulla scena, dietro le quinte, nella zona dei macchinisti (Adorno 2012:31).

Riprendendo la metafora cinematografica, se in un frammento ci ritroviamo ad osservare da lontano la scena di un adolescente in cerca di lavoro, in un altro la telecamera scende al livello del marciapiede e ci fa guardare la realtà attraverso gli occhi di un cane che annusa il corpo crivellato di colpi del suo padrone. L’elemento che rimane costante in questo continuo allontanarsi e riavvicinarsi del narratore, è l’assenza di giudizi nei confronti dei personaggi. Anche quando descrive scene di spaventosa violenza, il narratore non emette sentenze, non condanna. Si limita, invece, ad esporre la brutalità dei fatti. Neanche una parola di biasimo sul gesto di una *favelada* che brucia vivo il proprio compagno riducendolo a un «tição indigente» (Ruffato 2012:21). La notizia, inserita nel testo come se si trattasse di un avvenimento come un altro, non è accompagnata da nessun commento. Dopo qualche riga, invece, troviamo una descrizione delle penose condizioni fisiche in cui si ritrova la donna¹³¹ e abbiamo l’impressione che il narratore voglia intercedere presso il lettore, affinché abbia clemenza di un personaggio così infelice. Non si tratta di una giustificazione della violenza, bensì di una profonda empatia con i personaggi descritti, il che richiede anche la comprensione del contesto in cui essi si muovono. L’indignazione spetta al lettore, che dovrebbe rifiutare tanto la violenza della donna nei confronti del suo compagno quanto la violenza di un sistema che la obbliga a vivere una vita subumana.

¹³¹ «(...) forças não tem mais, embora seus trinta e cinco anos, boca desbanguelada, os ossos estufados, a pele ruça, arquipélago de pequenas úlceras, a cabeça zoirenta. (Ruffato 2012:22)».

Notiamo, tuttavia, che se le relazioni tra il narratore e i personaggi sono segnate dall'empatia, quelle tra un personaggio e l'altro sono marchiate dall'indifferenza e dalla violenza. Un uomo che spara ed uccide un ragazzino solo perché ha sentito un rumore durante la notte, un bambino di strada costretto a partecipare a film porno amatoriali, un neonato mordicchiato da uno stuolo di topi, un vecchio a cui il figlio drogato ruba tutti i risparmi, una prostituta picchiata e umiliata dai suoi clienti¹³². Possiamo affermare che la violenza, ad un grado maggiore o minore, ad un livello psicologico o fisico, sia un elemento presente in tutte le storie narrate. È questo il vero collante tra i frammenti di *Eles eram muitos cavalos*. Come abbiamo già avuto modo di vedere, effettivamente la violenza si afferma come un elemento presente in tutti gli aspetti della vita quotidiana della città di São Paulo. Eppure, proprio a causa della sua estrema diffusione, l'attenzione che le si rivolge è sempre minore. Interiorizzata come se si trattasse di un fatto normale, naturalizzata come elemento stabile del paesaggio, la violenza a São Paulo passa inosservata ai più.

Il romanzo vuole ribaltare questa situazione e, attraverso un confronto diretto con la violenza e con gli effetti che essa provoca sui personaggi, vuole restituire al lettore tutta la brutalità di situazioni a torto ritenute 'normali'. Inoltre, con *Eles eram muitos cavalos*, Ruffato demistifica quel discorso diffuso che vede nelle classi sociali svantaggiate i maggiori artefici della violenza urbana.

Prendiamo in analisi, ancora, il frammento n.26 "Fraldas". Un uomo si aggira tra gli scaffali di un supermercato, nel carrello qualche pacco di pannolini e una scatola di latte in polvere per il suo bambino appena nato. Senza un soldo in tasca, cerca il coraggio di chiedere a qualche cliente compassionevole dei soldi per pagare la spesa. Per il suo aspetto miserabile, per l'abbigliamento trasandato, per il colore della sua pelle, viene però notato dal responsabile alla sicurezza e identificato immediatamente come un ladro. Viene condotto in uno stanzino ed interrogato, ma è chiaro che le sue risposte non hanno alcuna importanza dal momento che il 'capo', basandosi solo sui suoi pregiudizi, non ha dubbi sulla sua colpevolezza. Nessuna delle sue risposte viene veramente ascoltata. Picchiato dal buttafuori, viene poi denunciato alla polizia che sicuramente, basandosi sugli stessi pregiudizi, non sarà clemente con lui. I cinque paragrafi di cui si

¹³² Si tratta, rispettivamente, dei frammenti: n.64. "Engradados"; n.29 "O Paraíso"; n.9 "Ratos"; n.33 "A vida antes da morte"; n.58 "Malabares".

compone il frammento si organizzano secondo una stessa struttura ripetitiva; ciascuno di essi inizia con una descrizione del buttafuori, seguita dalla descrizione dell'uomo identificato come un criminale.

O segurança, negro agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto foi acionado pelo chefe, que, vigiando as câmaras espalhadas pelo hipermercado, notara o negro franzino, ossudo, camisa de malha branca surrada calça jeans imundo tênis de solado gasto, falha nos dentes da frente (Ruffato 2012:54).

La forza e la prestanza fisica della guardia si contrappongono alla fragilità e alla sciattezza dell'uomo esile e ossuto. Ad ogni ripetizione, aumenta il senso minaccioso del contrasto tra i due. Il fatto che entrambi siano neri non costituisce un elemento di contatto, ma piuttosto diventa un ulteriore fattore di distacco. Il buttafuori, per dimostrare fedeltà al suo superiore, diventa un mero esecutore della sua logica discriminatoria. In una situazione di potere nei confronti dell'altro uomo, ma sottomesso rispetto al suo capo (molto probabilmente bianco), il buttafuori deve agire come sembra richiedere il suo mestiere, ovvero, deve esercitare la violenza nei confronti di altri neri. La frase con cui si conclude il frammento¹³³, e che riporta un pensiero del buttafuori, è ambigua. Può essere letta sia come un moto di ammirazione nei confronti del capo e della sua presunta scaltrezza, sia come un'accusa nei confronti dell'atteggiamento dello stesso. Pur ammettendo questa seconda ipotesi, bisogna sottolineare che il buttafuori, nella pratica, non solo riproduce senza discutere il discorso violento del capo ma ne diventa esecutore materiale. Per non compromettere la propria posizione, è disposto a far del male ad un innocente. La sua indifferenza davanti al dolore dell'uomo non è compensata da un eventuale pensiero in cui solidarizza con lui.

A proposito del suo romanzo, l'autore ha dichiarato che «é como se alguém pegasse um carro e andasse pela cidade sem parar e contasse as histórias que encontrou (Ruffato in Gomes 2007:138)». L'attenzione dell'ideale autista di Ruffato, tuttavia, non sembra coincidere con quella degli automobilisti che compaiono nei suoi frammenti. Essi, alla guida di auto blindate, si considerano estranei alla realtà della miseria, anche se entrano quotidianamente in contatto con essa. Chiusi in una campana di vetro, sentendosi al

¹³³ «E o negro agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto, num esgar, pensou, Puta-que pariu!, o Souza é foda, mesmo!, caralho!, é foda mesmo! (Ruffato 2012:56)»

sicuro, pensano che ciò che rimane al di fuori delle loro fortezze inattaccabili non li riguardi. Così, fermi nel traffico, alzano il finestrino e il volume della radio per non vedere né ascoltare i bambini straccioni e immondi che chiedono l'elemosina al semaforo¹³⁴. Il romanzo obbliga il lettore a guardare negli occhi i personaggi che restano fuori dal finestrino e, così facendo, lo porta ad interrogarsi sulla proprio atteggiamento di indifferenza. Il lettore non può fare a meno di chiedersi se quegli automobilisti che si isolano dalla realtà e che fingono di non vedere la miseria non assomiglino proprio a lui.

Ruffato sembra indicare che l'indifferenza sia il mezzo attraverso cui la violenza si propaga e si perpetua. Se non si è empatici con chi soffre, se non ci si considera parte di un realtà, non si farà niente per cambiarla.

Arriviamo dunque alla conclusione del romanzo. Notiamo come dopo il frammento n.68 e prima dell'ultimo frammento (non numerato), l'autore abbia posto due pagine nere. Segue il dialogo tra un uomo e una donna, a letto, che improvvisamente sentono dei gemiti dietro alla porta.

- Parece... parece que tem alguém gemendo... / - É... / - Santo deus! / - Shshshiuuu... Fala baixo! / - Não vamos ajudar? / - Ficou doida? / - Mas... tá aqui... bem na porta... / - Fica quieta! / - Ai, meu Deus! (...) - E a gente não vai fazer nada? / - Fazer? Fazer o quê, mulher? (Ruffato 2012:147).

Le pagine nere separano chiaramente i frammenti che le precedono, esposizioni di fatti quotidiani, dal dialogo in cui la coppia discute sull'eventualità di alzarsi per andare ad aiutare qualcuno che, fuori, sta soffrendo. Una delle molteplici possibilità di lettura¹³⁵ delle pagine nere consiste nell'interpretare quel 'fuori' che sta al di là della porta dei due coniugi, come la realtà che è fuori dalle porte di tutti i cittadini di São Paulo. Il 'fuori' sono tutti i frammenti che hanno preceduto il dialogo, gli sprazzi di realtà violente e avviliti che il romanzo ha portato alla luce. L'uomo o la donna che geme dietro la porta, rappresenta tutti i personaggi che si sono avvicendati nel romanzo e le cui sofferenze sono state messe a nudo. Sembra che l'autore, prima di congedarsi, si

¹³⁴ Frammento n.40 "Onde estávamos há cem anos?».

¹³⁵ Ringraziamo l'autore per averci suggerito questa interpretazione.

rivolga direttamente al lettore e lo interpelli su cosa avrebbe fatto al posto dei due coniugi. La domanda resta in sospeso ed è diretta a chiunque si confronti con il romanzo. La realtà brutale e violenta delle metropoli è spesso fonte di lamentele e reclami, ma cosa può fare il lettore, cosa possiamo fare noi, per cambiarla?

Se *Eles eram muitos cavalos* non fornisce una risposta a questo quesito, ci porta a prendere coscienza della realtà della grande metropoli e del modo in cui ciascuno di noi lettori si rapporta ad essa.

CONCLUSIONI

LA FORMA COME CRITICA

Secondo la critica Beatriz Resende, ciò che impedisce al romanzo di Ruffato di trasformarsi in un semplice racconto della realtà truculenta di São Paulo è la sua forma frammentata. Infatti, «a narrativa entrecortada evita a catarse como consequência, propondo em seu lugar a crítica, numa espécie de distanciamento (...) que comove mas não ilude (Resende 2008:31)». Tale affermazione ci conduce a recuperare l'osservazione di Theodor Adorno, per cui la forma letteraria contiene un elemento di critica al contesto sociale in cui l'opera è prodotta e recepita. L'opera d'arte moderna, secondo il filosofo tedesco, incorpora attraverso la forma traumi e conflitti irrisolti della società, restituendone al lettore una visione critica¹³⁶. In altre parole se, come nei casi che abbiamo analizzato nei capitoli precedenti, le opere letterarie si propongono di denunciare un contesto sociale dove regnano la violenza e le disuguaglianze, esse lo fanno non solo attraverso la scelta dei temi trattati, ma anche attraverso il modo in cui si relazionano tema e forma¹³⁷.

Nei racconti di João Antônio, ad esempio, possiamo ritrovare una traccia del processo descritto da Adorno analizzando il modo in cui l'autore utilizza la lingua. La scelta di ricorrere ad un linguaggio 'basso' e di fare largo uso di termini estratti dal gergo delle strade di São Paulo, non è un semplice vezzo stilistico. Piuttosto, essa si impone come una presa di posizione dell'autore. Consapevole che il suo pubblico di lettori sarebbe stato composto principalmente dalla classe media, João Antônio opta per un linguaggio spesso criptico, che segna la distanza tra i lettori e i personaggi dei racconti. L'incomprensibilità di alcuni termini e strutture sintattiche crea nel lettore un senso di straniamento, un ribaltamento della percezione abituale della realtà, che lo porta a

¹³⁶ «Anche l'opera d'arte più sublime assume una posizione determinata nei confronti della realtà empirica uscendo dalla sua signoria, non una volta per tutte, ma sempre di nuovo concretamente, in polemica inconsapevole contro il modo in cui tale signoria si pone rispetto al momento storico (Adorno 2009:9)».

¹³⁷ Si tratta di ciò che Adorno individua come 'antagonismi formali', ovvero «situações de incorporação à forma artística de um impasse, de uma negatividade constitutiva, em que a forma de uma obra, em termos estilísticos e historiográficos, entra em confronto com as tendências hegemônicas de produção cultural, bem como com os valores ideológicos dominantes. Conflitos e lutas sociais ecoam e deixam marcas nas obras (Ginzburg 2012:135)».

domandarsi chi siano e quale lingua utilizzino quei personaggi che dovrebbero essere suoi concittadini. Riteniamo, dunque, che João Antônio possa considerarsi uno scrittore moderno nei termini indicati da Adorno. Nei suoi racconti, infatti, le tensioni del contesto sociale di São Paulo sono incorporate al testo attraverso l'azione sul linguaggio che, con i suoi scarti dalla norma, mette in questione i meccanismi di esclusione su cui si basano la lingua letteraria e la società.

È però opportuno notare come i racconti di João Antônio, soprattutto se messi a confronto con lo sperimentalismo di opere posteriori, si attengano ancora a criteri piuttosto canonici, come ad esempio servirsi di un narratore il cui punto di vista rimane immutato e raccontare storie circoscritte entro limiti ben stabiliti, che danno l'impressione di una certa completezza e compiutezza. Ciò è conforme al progetto di João Antônio, il quale puntava a negare la propria identità letteraria per affermarsi, al pari di un cronista, come portavoce della realtà brasiliana. La visione adorniana sull'opera d'arte moderna, tuttavia, rifiuta l'idea dell'opera come sintesi totalizzante, privilegiando le forme letterarie che diano atto dell'impossibilità di ricostruire una realtà con pretese di compiutezza.

L'arte di maggiore pretesa spinge al di là della forma come totalità, nel frammentario. (...) Una volta libera dalla convenzione, evidentemente nessuna opera d'arte riesce più a concludere in maniera convincente, laddove le conclusioni tradizionali fanno solo finta che i singoli momenti con il punto conclusivo nel tempo si connettano anche nella totalità della forma. In varie creazioni della modernità ormai ampiamente accettate, la forma è stata tenuta aperta ad arte, perché esse hanno voluto dar forma al fatto che non gli è più concessa l'unità della forma. La cattiva infinità, il non poter concludere, diventa principio liberamente scelto del modo di procedere ed espressione (Adorno 2009:198-199).

Benché centrata sulla forma dell'opera d'arte, la riflessione adorniana non prescinde dai contenuti né dal contesto. Al contrario, secondo il filosofo, sono proprio le tensioni e le ostilità del contesto ad influire sulla soggettività dell'autore e a plasmare la forma dell'opera. Se l'esperienza della modernità, e il carico di orrore che essa ha comportato, corrisponde ad una crisi del soggetto inteso come unità inscindibile, l'opera d'arte aperta e frammentata appare come l'unica rappresentazione legittima di tale soggetto disintegrato. Un discorso letterario che si discosti dalla narrazione tradizionale è, di

conseguenza, l'unica espressione legittima del senso di shock e di perdita con cui deve confrontarsi il soggetto moderno.

Nella lettura di *Eles eram muitos cavalos* di Luiz Ruffato ritroviamo le prerogative dell'analisi adorniana. Come abbiamo avuto modo di vedere, la necessità estetica che sottende alla composizione formale del testo ha radici nelle tensioni proprie del contesto e in esso trova il suo orizzonte critico di interlocuzione (Ginzburg 2012:462). La scelta di Ruffato di scrivere un romanzo composto da frammenti, potrebbe poi essere letta come una sottile provocazione. Se da un lato l'autore insiste nel definire la propria opera un romanzo e si propone come continuatore di tale genere letterario, dall'altro mina alla base il concetto di romanzo attraverso il ricorso ai frammenti. Il frammento, infatti, è per sua natura l'antitesi dell'opera tradizionale, come spiega Susini-Anastopoulos:

(...) qui dit fragment dit absence de complétude, même dans le cas de séquences textuelles parfaitement achevées (...). La complétude, en tant qu'attribut de tout système opératoire, est une des exigences de toutes les poétiques traditionnelles (...). En effet, si l'œuvre, pour être elle-même, doit être «complète», c'est parce que la complétude est le signe à la fois de son intégrité, de sa santé, de sa propriété, et de son caractère sacré. Par la logique même des mots et par le jeu de connotations, le fragment, la bribe, même parfaite, est renvoyée spontanément du côté de l'incomplet, donc du pathologique, de l'impropre et du profane. C'est donc l'œuvre elle-même, dans sa nature et dans son efficacité, qui est mis en question (Susini- Anastopoulos 1997:51-52).

Se tesi (romanzo) ed antitesi (frammento) non possono più incontrarsi in una sintesi affermativa, come ci insegna Adorno, *Eles eram muitos cavalos* può configurarsi solo in quanto sintesi negativa. Gli elementi del testo possono relazionarsi tra loro e con il tutto in molteplici modi, senza che però ne esista uno conclusivo o definitivo. Questa configurazione apre la strada a una molteplicità di letture ed interpretazioni diverse, che dipendono innanzitutto dalla sensibilità del lettore. Essa si ripercuote, come abbiamo già avuto modo di osservare, anche nella moltiplicazione di punti di vista da cui sono narrate le storie. Oltre tutto, in questo elemento che comporta la rinuncia alla figura di un narratore che tutto vede e tutto sa, possiamo individuare un ulteriore indizio della crisi di un soggetto pieno.

Eles eram muitos cavalos, tuttavia, non mette in scena solo la crisi dell'individuo. Il romanzo è anche la rappresentazione della crisi di una città che, a causa della globalizzazione e di altri processi storici, ha perso la sua identità. Già João Antônio aveva intuito nella São Paulo degli anni Ottanta i sintomi della spersonalizzazione, del conformarsi acritico a modelli venuti dall'estero. Per colui che in gioventù aveva conosciuto l'unicità di ciascuna strada, era doloroso vedere come la città si stesse 'pastorizzando', come lasciasse decadere i tratti caratteristici della propria identità per arrendersi ad un'illusione di omogeneità e modernità cosmopolita. Vent'anni dopo, alle soglie del XX secolo, São Paulo come soggetto integro non esiste più, sembra ribadire Ruffato frammento dopo frammento. Non è più possibile pensare e rappresentare la città di oggi come una realtà organica, coesa, ma, piuttosto, come un' entità anch'essa frammentata, un campo di contrasti e tensioni.

LA FORMA COME CRITICA ALLA VIOLENZA

Se assumiamo che il filo conduttore del romanzo di Ruffato sia la violenza, possiamo interpretare la frammentazione della narrativa come l'espressione estetica di un evento traumatico irrisolto. Nella letteratura brasiliana del XX secolo, è possibile individuare una presenza costante della violenza, riflesso di quella che è stata anche una presenza costante nel contesto sociopolitico del Brasile nel Novecento. Le immagini di aggressioni fisiche, omicidi, torture, stupri, crimini razziali o politici hanno fatto irruzione con prepotenza sulla scena letteraria. Tuttavia, i risultati non hanno avuto tutti la stessa dirompenza e solo alcune opere sono riuscite a far sorgere un dibattito critico. È opportuno sottolineare come la rappresentazione della violenza sia un'arma a doppio taglio, in quanto in essa è insito il rischio di rendere triviale e banale ciò che, per l'orrore che costituisce, non può essere banalizzato (Ginzburg 2012:474). Diventa evidente in questo contesto come i contenuti dell'opera letteraria riescano ad essere veicolati solo se si realizza un'interazione con la forma. Solo se la forma, per dirlo con altre parole, si fa incisiva e tagliente al pari dei contenuti. Partendo da questi presupposti e ritornando al romanzo di Ruffato, possiamo trovare un'ulteriore chiave di interpretazione per comprendere la scelta dei frammenti come unità minime di composizione dell'opera. Infatti,

Inquiétante, car rebelle et chaotique, l'œuvre inachevée ou morcelée et non composée, engendre le trouble et bafoue "le plaisir éduqué" des yeux et de l'esprit. (Susini- Anastopoulos 1997:54)

La frammentazione sostituisce una fruizione scorrevole del testo con una lettura segnata da accelerazioni e pause obbligate. Viene meno ogni eventuale funzione d'intrattenimento della letteratura, viene meno quel piacere educato e composto che aveva fomentato la diffusione del romanzo come passatempo colto tra la borghesia. Il lettore di Ruffato non viene semplicemente intrattenuto, al contrario, viene assalito da un senso di smarrimento, di straniamento, addirittura di malessere. Lo shock che la lettura crea, lo induce a porsi delle domande sull'opera e, soprattutto, sulla realtà violenta che essa mette in scena. Il romanzo di Ruffato richiede una partecipazione attiva, richiede che il lettore si metta in gioco e compia un vero e proprio processo di decifrazione delle storie narrate nei frammenti: capire, volta per volta, chi sta raccontando la storia; identificare il contesto in cui essa si svolge; ipotizzare un prima e un dopo. Sono domande che, però, rimangono aperte, così come aperta e vana rimane ogni ipotesi di ricucitura dei frammenti.

La rappresentazione della realtà degradata e violenta di São Paulo attraverso uno stile letterario originale e sperimentale è una caratteristica che *Eles eram muitos cavalos* condivide con altre opere pubblicate tra la fine del secolo XX e l'inizio del terzo millennio. Pensiamo, ad esempio, al romanzo di Marçal Aquino *O invasor* (2002), alla raccolta di Marcelino Freire *Angu de sangue* (2000) o alla produzione letteraria del paulistano Fernando Bonassi.

Quest'ultimo ha pubblicato nel 1996 un libro dal titolo *100 histórias colhidas na rua*. Si tratta di cento mini-racconti (o frammenti) basati su impressioni, fatti ed episodi quotidiani 'raccolti' tra le strade di São Paulo. I racconti, che si presentano indipendenti l'uno dall'altro, condividono con *Eles eram muitos cavalos* un orizzonte di esperienza comune, quello della povertà, dell'inquinamento e della violenza della più grande metropoli brasiliana. L'autonomia di ciascun racconto in rapporto agli altri racconti e alla totalità del libro, permette che il lettore affronti la lettura in maniera aleatoria, non sequenziale, come se si trovasse di fronte a delle massime o a degli aforismi da cui poter trarre un insegnamento. Al contrario di Ruffato, però, il narratore non dimostra empatia

nei confronti dei suoi personaggi; la sua voce rimane impassibile e distaccata anche davanti a scene di estrema crudeltà: un uomo che uccide per gioco un transessuale, un padre che abusa sessualmente di sua figlia, una rivolta violenta in un centro di detenzione per minori. La presunta oggettività di un narratore che si limita ad esporre i fatti rimanda all'oggettività di una macchina fotografica ed è forse per questo motivo che i mini-racconti si presentano come istantanee scattate per strada. Ma, come ricorda Susan Sontag in un famoso saggio,

l'immagine fotografica, anche nella misura in cui è una traccia (...), non è mai solo il trasparente resoconto di un evento. È sempre un'immagine che qualcuno ha scelto; fotografare significa inquadrare (Sontag 2006:46)

La scelta, nel caso di Bonassi, è duplice. Bisogna domandarsi come mai, tra le molte storie che si potrebbero raccogliere tra le strade di São Paulo, l'autore abbia scelto proprio queste e non altre. Bisogna domandarsi, poi, come mai sia stato scelto di raccontarle in una certa maniera. Prendiamo ad esempio il mini-racconto numero 89, che racconta lapidariamente di un gruppo di bambini, abitanti di una favela nella zona nord di São Paulo, ricoverati in ospedale dopo aver mangiato dei dolci scaduti, offerti loro da un ignoto barista.

89. Sete crianças moradoras da favela Zaki Narchi (Zona Norte), foram internadas após comerem doces (sonhos) estragados. Elas teriam ganho os sonhos do dono de uma lanchonete, ainda não identificado. As crianças foram internadas no pronto-socorro de Santana e não correm risco. (Bonassi 1996:185)

La storia è ripresa da una notizia¹³⁸ pubblicata sul quotidiano *Folha de São Paulo* il 20 aprile 1994, per cui non vi è dubbio che il fatto sia realmente accaduto. È però interessante notare come, sotto la parvenza di oggettività, ulteriormente legittimata dalla citazione della fonte, si percepisca la voce dell'autore. Essa si palesa attraverso l'ironia

¹³⁸ *100 histórias colhidas na rua* è corredato da un indice di fonti, tra cui si citano quotidiani, atti giudiziari e altri documenti da cui l'autore avrebbe tratto spunto per i suoi racconti. Il ricorso a testi non letterari, quali il giornale, come supporto e spunto per la pratica letteraria ha radici profonde nella letteratura brasiliana, sia nelle sue forme popolari (pensiamo qui alla *literatura de cordel*) che in quelle colte. Si pensi, ad esempio, ad un poeta simbolo del Modernismo, Manuel Bandeira, e alla sua poesia *Poema tirado de uma notícia de jornal*.

contenuta nella polisemia del termine *sonho* che, se da un lato indica un dolce comune in Brasile, dall'altro significa anche 'sogno' e rimanda al campo semantico dei desideri, delle illusioni e delle fantasticherie. Traducendo alla lettera, i bambini sarebbero stati ricoverati dopo aver mangiato dolci sogni avariati. In questa semplice notizia di cronaca, non più di qualche riga apparsa sul giornale, l'autore condensa l'esperienza di vita di tutta una fetta di popolazione. È la metafora del destino dei bambini nati in favela e dei sogni a cui possono aspirare.

Così come accade nel romanzo di Luiz Ruffato, anche nella narrativa di Bonassi forma e contenuto interagiscono e si completano. Se però nel caso di Ruffato è la forma stessa a farsi produttrice di nuovi significati, in Bonassi si evidenzia una ricomposizione di tipo semantico. Il linguaggio crea e allo stesso tempo distrugge una patina di oggettività e indifferenza. L'analisi attenta del linguaggio usato può condurre il lettore ad oltrepassare i fatti narrati, ad andare oltre l'aderenza all'immagine del reale per giungere a cogliere un significato più profondo.

UMA CIDADE MUDA NÃO MUDA

È possibile rintracciare dei connotati comuni tra la produzione degli autori citati e di altri autori attivi sulla scena paulistana odierna, sebbene sarebbe improprio parlare di un movimento letterario o voler individuare una sorta di "stile dell'epoca", in quanto i testi pubblicati negli ultimi tre decenni si distinguono tra loro per l'eterogeneità della realizzazione (Resende 2001). È possibile, quanto meno, verificare come la letteratura brasiliana contemporanea si sia mostrata sempre più sensibile al tema urbano, alla rappresentazione e alla critica di una realtà spesso vissuta come disumana.

Tali considerazioni accompagnano una riflessione profonda che coinvolge non solo il campo artistico, ma anche quello sociale e politico. Il consolidamento della democrazia, sebbene lento e imperfetto, ha permesso che negli ultimi decenni si intensificassero i movimenti sociali che rivendicano un ideale di vita urbana drasticamente diverso da quella che è la realtà attuale delle città brasiliane. La moltiplicazione di associazioni e movimenti per il diritto alla casa, per la protezione dell'ambiente e dello spazio

pubblico, per la rivalutazione della periferia, per il diritto al trasporto e alla mobilità indicano quanto sia urgente e condivisa la necessità di ripensare la città.

São Paulo, in questo contesto, si colloca ancora una volta come città pioniera. È stato proprio nella capitale paulista, infatti, che sono scoppiate le proteste del giugno 2013 contro l'aumento del prezzo del trasporto pubblico, proteste che poi sono dilagate in tutto il Brasile e hanno portato ad una mobilitazione di massa che ha pochi precedenti nella storia del Paese¹³⁹. Lo slogan del movimento che inizialmente ha promosso le manifestazioni, il *Movimento Passe Livre* (MPL), recita: “*por uma vida sem catracas*”, alludendo non solo al desiderio di un trasporto pubblico gratuito, ma anche all'estinzione delle barriere che ancora dividono la società brasiliana. Parafrasando le parole di Francisco Foot Hardman¹⁴⁰, lo slogan si fa portavoce di un'utopia di uguaglianza, di appropriazione collettiva dello spazio e ripensamento delle relazioni tra i cittadini. È la premessa e la promessa di un futuro costruito collettivamente, fuori dai circoli tradizionali del potere.

Parallelamente, sta assumendo sempre più importanza e visibilità il movimento della *literatura marginal* o *periférica*, che fa sorgere circoli letterari nelle zone più remote e più svantaggiate della metropoli e rende parte del discorso letterario coloro che non hanno accesso ad un'istruzione formale di buona qualità o a risorse culturali quali librerie e biblioteche. Attraverso la lettura, la scrittura e i numerosi *saraus*¹⁴¹, la *literatura marginal* promuove una rappresentazione endogena della periferia per far sentire anche nei circuiti del 'centro' la voce della periferia.

Crediamo che sia questa la chiave per interpretare i fenomeni della contemporaneità, sia sociali che artistico-letterari. Ancor prima di ambire al raggiungimento di obiettivi concreti, essi puntano piuttosto a far sentire la propria voce fuori dai confini che sono

¹³⁹ Se le polemiche sull'aumento del prezzo del trasporto urbano sono state la miccia che ha innescato le manifestazioni del giugno 2013, queste si inseriscono tuttavia in un contesto più ampio e più complesso. Le manifestazioni hanno preso di mira, ad esempio, le politiche pubbliche del Governo federale, il quale ha stanziato ingenti somme per garantire la costruzione di stadi e altre infrastrutture destinate prima alla Confederations Cup e poi alla Coppa del Mondo di calcio, a discapito di settori come l'istruzione e la sanità pubblica.

¹⁴⁰ Francisco Foot Hardman, “Cidades”. Tavola Rotonda organizzata dall'IRT-Brasil e dall'Università di Bologna presso Palazzo Paleotti a Bologna, il 27 gennaio 2014.

¹⁴¹ I *saraus* sono eventi in cui si declamano poesie, si canta, si fa festa. Organizzati in luoghi periferici, estromessi dai comuni circuiti di intrattenimento quali cinema, teatri, bar, i *saraus* costituiscono momenti di valorizzazione sociale della periferia e di identificazione collettiva tra i partecipanti.

stati imposti dalle convenzioni. L'obiettivo è una presa di coscienza, far aumentare la consapevolezza delle condizioni di vita nello spazio urbano. Come si poteva leggere su molti dei cartelli di chi partecipava alle manifestazioni dello scorso giugno “*uma cidade muda não muda*”.

Una città muta non cambia.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Sérgio. *A gestão urbana do medo e da insegurança. Violência, Crime e Justiça Penal na Sociedade Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Faculdade De Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade De São Paulo, 1996.

ADORNO, Sérgio. "Crime e violência na sociedade brasileira contemporânea". *Jornal de Psicologia-PSI*, n. Abril/Junho. São Paulo: 2002, pp 7-8.

ADORNO, Theodor W. "Il narratore nel romanzo contemporaneo". In ADORNO, Theodor W. *Note per la letteratura*. Trad. it. Alberto Frioli. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2012, pp. 27-33.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estetica*. Trad. it. Giovanni Matteucci. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2009.

AGUIAR, Flávio. "Evocação de João Antônio ou do purgatório ao inferno". In *Remate de Males*. Revista do departamento de teoria literária IEL/UNICAMP, n.19. Campinas: 1999, pp. 105-120.

ALCÂNTARA MACHADO, Antônio de. *Contos paulistanos*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2001.

ANDRADE, Mário de. *São Paulo! comoção da minha vida...* São Paulo: Editora Unesp, 2012.

ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

ANTÔNIO, João. *Contos Reunidos*. São Paulo: Cosac&Naify, 2012.

ANTÔNIO, João. "Corpo-a-corpo com a vida". In *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, pp.141-151.

ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Trad. it. Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2000.

BARBOSA, Nádia Regina da Silva. “Literatura e cidade: a São Paulo de Luiz Ruffato”, in *Terra roxa e outras terras –Revista de estudos literários*. Londrina: 2008, Volume 12.

BENJAMIN, Walter. *Angelus novus. Saggi e frammenti*. Trad. it. Renato Solmi. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2006.

BERMAN, Marshall. *Tutto ciò che è solido svanisce nell’aria*. Trad. it. Valeria Lalli. Bologna: Società Editrice Il Mulino, 2012.

BERTONI, Federico. *Realismo e letteratura. Una storia possibile*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2007.

BONASSI Fernando. *A boca no mundo: 100 crônicas de Fernando Bonassi*. Osasco: Novo Século Editora, 2007.

BONASSI, Fernando. *100 histórias colhidas na rua*. São Paulo: Scritta, 1996.

BONASSI, Fernando. *Subúrbio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Alfredo. “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”. In BOSI, Alfredo (Org.) *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977, pp. 7-22.

BOSI, Alfredo. “Um boêmio entre duas cidades”. In ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001, pp 5-11.

BUARQUE de Hollanda, Sérgio. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CALDEIRA, Teresa P.R. *City of walls. Crime, segregation and citizenship in São Paulo*. Berkeley: University of California Press, 2000.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. “A literatura e a formação do homem”. In *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, pp.77-92.

CANDIDO, Antonio. “Na noite enxovalhada”. In *Remate de Males*. Revista do departamento de teoria literária IEL/UNICAMP, n.19. Campinas: 1999, pp 84-88.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANEVACCI, Massimo. *La città polifonica. Saggio sull'antropologia della comunicazione urbana*.

CARDIA, Nancy. *Urban violence in São Paulo*. Washington D.C.: Woodrow Wilson International Center for Scholars, Comparative Urban Studies Occasional Papers Series, 33, 2000.

CORTÁZAR, Júlio. “Algunos aspectos del cuento”. In *Cuadernos Hispanoamericanos* n. 25. Bogotá: marzo 1971, pp. 403-406.

CURY, Maria Zilda Ferreira. “Ética e simpatia: o olhar do narrador em contos de Luiz Ruffato”. In HARRISON, Marguerite Itamar (org), *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles Eram Muitos Cavalos, de Luiz Ruffato*. Vinhedos: Editora Horizonte, 2007, pp 107-118.

DE JESUS, Carolina Maria, *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

DELCASTAGNÉ, Regina. “Pelos margens da cidade: exclusão e silenciamento em Samuel Rawet e Luiz Ruffato” in *Itinerários*. n.32. Araraquara: janeiro-junho 2011, pp. 15-25.

DELCASTAGNÉ, Regina. “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”. In *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n.20. Brasília: julho-agosto 2002, pp.33-87.

DELCASTAGNÉ, Regina. “Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea”. In *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n.21. Brasília: janeiro-junho 2003 pp.33-53.

DUARTE, Adriano Luiz. “Um nordeste em São Paulo: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista, 1945/1966”. In *Revista Brasileira de História*, vol.30, n.60. São Paulo: 2010, pp. 255-258.

FARIA, Daniel. “Makunaima e Macunaíma. Entre a natureza e a história”. In *Revista Brasileira de História*, v. 26, n. 51. São Paulo: 2006. pp. 263-280.

FARINELLI, Franco. *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2003.

FAUSTO, Boris. *Storia del Brasile*. Trad. it. Guia Boni. Cagliari: Fabula, 2010.

FONSECA, Rubem. *O buraco na parede: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FOOT HARDMAN, Francisco. “Cidades”. Tavola Rotonda organizzata dall'IRT-Brasil e dall'Alma Mater Studiorum presso Palazzo Paleotti a Bologna, il 27 gennaio 2014.

FREIRE, Marcelino. *Angu de sangue*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

FRÚGOLI, Heitor Jr. São Paulo. *Espaços públicos e interação social*. São Paulo: Marco Zero, 1995.

FURTADO, Celso. *La Formazione Economica del Brasile*. Trad. it. Leone Iraci, Torino: Einaudi, 1970.

FURTADO, Celso. *O Brasil pós-milagre*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GARCIA dos Santos, Laymert. “São Paulo não é mais uma cidade”, in PALLAMIN V. M. (Org.), *Cidade e cultura. Esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, pp. 116-117.

GENETTE, Gérard. *Figure III. Discorso del racconto*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1976.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

GOMES, Ricardo Cordeiro. “Móviles urbanos: eles eram muitos...”. In HARRISON, Marguerite Itamar (org), *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles Eram Muitos Cavalos, de Luiz Ruffato*. Vinhedos: Editora Horizonte, 2007, pp 132-140.

GOUDET, Mylene. “Imagem de São Paulo: urbanismo barroco”. In *1º Simpósio sobre comunicação visual urbana da FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo) da USP* <http://www.usp.br/fau/deprojeto/labim/simposio/PAPERS/SCV3AU06.htm>

GULLO, Álvaro de Aquino e Silva. “Violência urbana: um problema social”. In *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*. São Paulo: 1998, v. 10(1), pp.105-119.

HOSSNE, Andrea Saad. “Degradação e acumulação: considerações sobre algumas obras de Luiz Ruffato”. HARRISON, Marguerite Itamar (org), *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles Eram Muitos Cavalos, de Luiz Ruffato*. Vinhedos: Editora Horizonte, 2007, pp 18-42.

HOUAISS Dicionário eletrônico da língua portuguesa. Versão 2.0. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2006.

LACERDA, Rodrigo. “Ele está de volta”. In ANTÔNIO, João. *Contos reunidos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, pp.13-40.

LANNA, Ana Lucia Duarte. “Aquém e além-mar: imigrantes e cidades”. In *Varia história*, vol.28, n.48, 2012, pp. 871-887.

LEFEBVRE, Henri. *Il diritto alla città*. Trad. it. Cesare Bairati. Padova: Marsilio Editori, 1970.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades de São Paulo*. Trad. pt. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristi tropici*. Trad. it. Bianca Garufi. Milano: Il Saggiatore, 2008.

LOFEGO, Sívio Luiz. “1954 - A cidade aniversariante e a memória coletiva: o IV Centenário da cidade de São Paulo”. *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*. 2000, vol. 20, Jan-Jun, pp. 301-314.

LUCAS, Fábio. “Reflexões sobre a prosa de João Antônio”. In *Remate de Males. Revista do departamento de teoria literária IEL/UNICAMP*, n.19. Campinas: 1999, pp 89-103.

MACEDO, Helder. “Um livro que exacerba”. In HARRISON, Marguerite Itamar (org), *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles Eram Muitos Cavalos, de Luiz Ruffato*. Vinhedos: Editora Horizonte, 2007, pp 53-55.

MACEDO, Tania. “Malandros e merdunchos”. In ANTÔNIO, João, *Leão-de-chácara*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. “Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole”. In MAGNANI, José Guilherme C. & TORRES, Lilian de Lucca (Org), *Na Metrópole – Textos de Antropologia Urbana*. São Paulo: EDUSP, 1996.

MARICATO, Ermínia. *Metrópole na periferia do capitalismo: ilegalidade desigualdade e violência*. São Paulo: FAU USP, 1995. Texto disponível http://www.usp.br/fau/deprojeto/labhab/biblioteca/textos/maricato_metrperif.pdf

MORAES, Antonio Carlos Leal de. *Radiografia de um filme: de “Agonia” a São Paulo Sociedade Anônima*. Dissertação de Mestrado apresentada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2009

NOVAIS, Fernando. “Fernando Novais: Braudel e a missão francesa”. In *Estudos Avançados*, 8 (22), 1994 pp 161-166.

O'DOUGHERTY, Maureen. "Auto-Retratos da Classe Média: Hierarquias de "Cultura" e Consumo em São Paulo". In *Dados*. 1998, vol.41, n.2, pp. 411-444 . Texto disponível http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S001152581998000200005&lng=en&rm=iso.

POLINESIO, Julia Marchetti. *O conto e as classes subalternas*. São Paulo: Annablume, 1994.

PRADO, Antonio Arnoni. "Lima Barreto personagem de João Antônio". In *Remate de Males*. Revista do departamento de teoria literária IEL/UNICAMP, n.19. Campinas: 1999, 147-167.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RESENDE, Beatriz. "Ficção brasileira hoje: a multiplicidade como sintoma". In Revista *SemeaR*, Catedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, n.7, 2001 (http://www.lettras.pucRio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/7Sem_13.html)

RICCIARDI, Giovanni. "Pedras para um mosaico". In HARRISON, Marguerite Itamar (org), *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles Eram Muitos Cavalos, de Luiz Ruffato*. Vinhedos: Editora Horizonte, 2007, pp. 43-52.

RIDENTI, Marcelo. "Modernidade em Sampa". In *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, pp. 303-315.

RISÉRIO, Antonio. *A cidade no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2012.

ROCHA, João Cezar de Castro. "A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a dialética da marginalidade". In *Revista letras*, Santa Maria: n.32, jan/dez. 2004, pp 23-70.

ROCHA, Rejane Cristina. "As formas do real: a representação da cidade em *Eles eram muitos cavalos*". In *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.39. Brasília: janeiro-junho 2012, pp. 107-127.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2012.

SÁ, Lúcia. “Dividir, multiplicar, repetir: a São Paulo de Luiz Ruffato”. In HARRISON, Marguerite Itamar (org), *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles Eram Muitos Cavalos, de Luiz Ruffato*. Vinhedos: Editora Horizonte, 2007, pp. 92-106.

SÁ, Lúcia. *Life in the megalopolis. Mexico City and São Paulo*. Londra: Routledge, 2007.

SANTIAGO, Silviano. “Lévi-Strauss nos trópicos”. In *Scripta*. Belo Horizonte: 1º sem. 2001, v. 4, n. 8, pp 85-97.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. “Textos da cidade”. In VASCONCELOS, Maurício Salles e HAYDEÉ Ribeiro Coelho (Org.), *1000 rastros rápidos: cultura e milênio*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, pp 131-138.

SCARINGELLA, Roberto Salvador. “A crise da mobilidade urbana em São Paulo”. In *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo:2001, 15(1), pp. 55-59.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. “Fragmentos do real e o real do fragmento”. In HARRISON, Marguerite Itamar (org), *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles Eram Muitos Cavalos, de Luiz Ruffato*. Vinhedos: Editora Horizonte, 2007, pp. 68-76.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. “Realismo afetivo: evocar realismo além da representação”. In *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.39. Brasília: janeiro-junho 2012, pp. 129-148.

SEVCENCO, Nicolau. “Transformações da linguagem e advento da cultura modernista no Brasil”. In *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: vol. 6, n.11, 1993, pp 78-88.

SINGER, Paul. “Urbanização e desenvolvimento: o caso de São Paulo”. Disponível nella biblioteca virtuale del *Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP)*
http://cebrap.org.br/v2/files/upload/biblioteca_virtual/urbanizacao_e_desenvolvimento.pdf

SONTAG, Susan. *Davanti al dolore degli altri*. Trad. it. Paolo Dilonardo. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

SUSINI-ANASTOPOULOS François, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Parigi: Presses Universitaires de France, 1997.

TOLEDO, Rodrigo Alberto. “Influência das concepções europeias na formulação do pensamento urbanístico paulista”. In *Sociedade e Cultura*. Goiânia: v. 15, n. 2, dezembro 2012, pp. 405-415.

VECCHI, Roberto. “Nessuna São Paulo esiste, forse non esistono nemmeno i paulistani”. Conferenza organizzata dal Laboratorio sulle città in trasformazione, Istituto di Studi Superiori, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, il 7 aprile 2011.

VECCHI, Roberto. “Tais trópicos, qual cidade? Espaço urbano e escrita em *Tristes Trópicos* de Lévi-Strauss”. In AGUIAR Flávio e CHIAPPINI Lígia (Org.) *Civilização e exclusão. Visões do Brasil em Érico Veríssimo, Euclides da Cunha, Claude Lévi-Strauss e Darcy Ribeiro*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

VELOSO, Caetano. *Verità tropicale. Musica e rivoluzione nel mio Brasile*. Trad. it. Monica Salles de Oliveira Paes. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2003.

WILHEIM, Jorge. *São Paulo: uma interpretação*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

ZENI, Bruno Gonçalves. *Fachada, sinuca e afasia. Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi. São Paulo, ficção no século XX*. São Paulo: Serviço de Comunicação Social FFLCH USP, 2008.

FILMOGRAFIA

KEMENEY, Adalberto e LUSTIG, Rodolpho Rex. *São Paulo, a symphonia da metrópole*. São Paulo: Rex film, 1929.

PERSON, Luiz Sérgio. *São Paulo Sociedade Anônima*. São Paulo: Socine Produções Cinematográficas, 1965.