Modernidades Alternadas

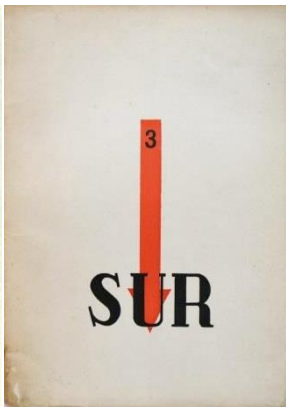
Representações urbanas em quatro revistas da vanguarda literária na América Latina

Ricardo Marchesini Galvão

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
São Paulo | 2016

Modernidades alternadas

Representações urbanas em quatro revistas da vanguarda literária na América Latina



AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-mail: rmgalvao@gmail.com

Galvão, Ricardo Marchesini
G182m Modernidades alternadas: representações urbanas em quatro revistas da vanguarda literária na América Latina / Ricardo Marchesini Galvão. – São Paulo, 2016.
279 p. : il.

Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAU USP.
Orientadora: Mônica Junqueira de Camargo

1.Historiografia – América Latina 2.Modernidade 3.Periódicos – Século 20 – América Latina 4.Modernismo (Literatura) – América Latina 5.História urbana – América Latina 6.Cidades (História) – América Latina 7.Literatura de vanguarda 8.Representação cultural 9.Cultura urbana I.Título

CDU 930.23(8=6)

Capa: María Florencia Testa e Ricardo Marchesini Galvão

Página anterior (da esquerda para direita):

Capa da Revista *Klaxon*, *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 1, mai, 1922;
Capa da Revista *Martín Fierro*, *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 4, mai. 1924;
Capa da *Revista de Antropofagia*, *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 1, mai, 1928;
Capa da Revista *Sur*, *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 1, n. 3, invierno, 1931.

Modernidades alternadas

Representações urbanas em quatro revistas da vanguarda literária na América Latina

RICARDO MARCHESINI GALVÃO

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Área de concentração:
História e fundamentos da arquitetura e do urbanismo

Orientadora:
Profa. Dra. Mônica Junqueira de Camargo

São Paulo, 2016

à Flor, é claro...

Agradecimentos

Curioso perceber como um trabalho aparentemente solitário contou com a participação de tantas pessoas que, cada qual a seu modo, contribuíram de uma forma especial para a composição final desta obra. A elas dirijo estes agradecimentos.

À minha orientadora, Mônica Junqueira de Camargo, pela confiança que me depositou desde o início e pelo seu acompanhamento tão rico e dedicado.

À professora Anat Falbel, quem ainda na graduação me iniciou de forma tão respeitável no universo das pesquisas acadêmicas e a quem devo ainda agradecer pela ajuda na definição do tema deste trabalho.

Ao professor Ricardo Medrano, que me acompanhou com conversas e sugestões desde o projeto de pesquisa e cuja participação na banca de qualificação foi fundamental para direcionar a etapa final da pesquisa.

Ao professor José Lira, que também participou da banca de qualificação com importantes observações e sugestões e cujas aulas me permitiram uma primeira aproximação com as linhas historiográficas que aqui utilizamos.

Às professoras Regina Meyer e Beatriz Piccolotto Bueno, cujas aulas ainda como aluno especial se mostraram fundamentais para a definição do projeto de pesquisa.

À professora Gabriela Soares, da FFLCH, que me permitiu acesso ao universo da história por uma perspectiva que não imaginava existir.

Ao professor Hugo Segawa, que também acompanhou parte do desenvolvimento deste trabalho junto às suas disciplinas e aos grupos de estudo onde pude compartilhar e desfrutar sua presença. Em especial, agradeço ao grupo *Observatório de Arquitetura Latino Americana*, cujas discussões se fazem presente neste trabalho.

À professora Beatriz Colomina, que através do grupo *Historiografia da arquitetura moderna na América Latina* teceu ricos comentários sobre esta proposta de pesquisa e cujo entusiasmo me foi inspirador.

Às professoras Nilce Aravecchia, Joana Mello e Ana Castro, que surgiram de surpresa no meio do caminho com convites para participar de aulas, conversas e grupos de pesquisa onde tive a oportunidade de dividir um pouco do que vinha pesquisando, sempre recebendo mais do que tinha a oferecer.

Al profesor Ramón Gutiérrez, que me recibió tan generosamente en Buenos Aires para conversar sobre la historia de nuestro continente. La gratitud que le tengo, en realidad, viene desde la

graduación, cuando tuve en sus libros la primera inspiración a estudiar la arquitectura y el urbanismo latinoamericanos. Extiendo este agradecimiento a la profesora Patricia Méndez, que tan amablemente se dispuso a presentarme la colección de documentos del fantástico Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana – CEDODAL.

Al profesor Adrián Gorelik, cuyos libros me sirvieron de guía cuando me encontraba perdido en el medio del camino, por haberme recibido para una charla fundamental donde pude comprender varios aspectos de mi investigación.

A la profesora Claudia Shmidt, de la Universidad Torcuato di Tella, que tan cordialmente me recibió en su facultad, permitiéndome acceder a su importante biblioteca de arquitectura y presentándome diversos trabajos que pude aprovechar en mi investigación.

Al profesor Luis Müller, que en visita a São Paulo se dispuso a hablar conmigo sobre mi investigación y que en Buenos Aires me puso en contacto con el Instituto de Arte Americano e investigaciones Estéticas "Mario Buschiazzo".

A todos os funcionários das bibliotecas que visitei nestes anos de trabalho, em especial a Ana María Lang (do *Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario Buschiazzo"*), a Maria Causin (do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB) e aos funcionários das bibliotecas da FAU-USP e da *Biblioteca Nacional de la República Argentina*.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, pela bolsa que me concedeu em parte do período dos meus estudos.

Aos meus amigos que permitiram intercalar esse trabalho exaustivo a momentos de descontração. É impossível citar todos eles, mas lembro em especial de Carla Martins, Felipe Galzerani, Guilherme Junqueira, Mariana Elias, Marina Alves, Miguel Godoy e Thomaz Oliveira, que passaram por esta etapa antes de mim e nos quais espelho meus ideais acadêmicos.

A mi família argentina, que me recibió de puertas abiertas en todos mis viajes de estudios. Gracias Adri, Dani, Eze, Car, Ceci, Nacho, Tomy, July, Min y Lola.

À minha família, avós (Cecília, Renato, Adelaide e José), irmãos, primos (em especial Bárbara e Bia), tios (em especial, Tia Angélica) e sobrinhos, pelo carinho. Ao companheiro da minha mãe, Cezar, e às companheiras do meu pai, Helena e Jujú, por fazê-los felizes.

Aos meus pais, Monika e José, pelas portas que se abriram com a educação que me proporcionaram. Em especial, à minha mãe, cujas inúmeras formas de demonstrar seu amor foram fundamentais para que eu aprendesse a voar e a sonhar e chegasse até aqui.

Pelo amor, pelo entusiasmo e pela força, pela ajuda na forma e no conteúdo deste trabalho, nas revisões e no compartilhamento das ideias; enfim, por voar ao meu lado, agradeço à Flor, que fez e faz tudo valer a pena.

Se eu me demorar demais olhando *Paysage aux oiseaux jaunes* (paisagem com pássaros amarelos), de Klee, nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jogo que se joga a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a da liberdade. O hábito de olhar através das grades da prisão, o conforto de segurar com as duas mãos as barras, enquanto olho. A prisão é a segurança, as barras o apoio para as mãos. Então reconheço que a liberdade é só para muito poucos. De novo coragem e covardia se jogaram: minha coragem, inteiramente possível, me amedronta. Pois sei que minha coragem é possível. Começo então a pensar que entre os loucos há os que não são loucos. É que a possibilidade, que é verdadeiramente realizada, não é para ser entendida. E à medida que a pessoa quiser explicar, ela estará perdendo a coragem, ela já estará pedindo; *Paysage aux oiseaux jaunes* não pede. Pelo menos calculo o que seria a liberdade. E é isso o que torna intolerável a segurança das grades; o conforto desta prisão me bate na cara. Tudo o que eu tenho aguentado – só para não ser livre...

Clarice Lispector. *Medo da libertação*

Pensándolo después – en la calle, en un tren, cruzando campos – todo eso hubiera parecido absurdo, pero un teatro no es más que un pacto con el absurdo, su ejercicio eficaz y lujoso.

Julio Cortázar. *Instrucciones para John Howell*

Resumo

GALVÃO, Ricardo Marchesini. *Modernidades alternadas: Representações urbanas em quatro revistas da vanguarda literária na América Latina*. 2016. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Esta dissertação procurou lançar diferentes interpretações sobre a forma como a cidade foi representada nas revistas *Klaxon* (1922), *Martín Fierro* (1924), *Revista de Antropofagia* (1928) e *Sur* (1931), publicadas em São Paulo e em Buenos Aires por grupos considerados parte das vanguardas literárias na América Latina. Partindo-se das leituras decorrentes da Escola da Dependência, perpassando os Estudos Culturais Urbanos e chegando às teorias Pós-Coloniais (sempre dentro da relação entre a crítica literária e a história urbana), buscou-se questionar a ideia de modernidade à qual se habituou associar a conformação das cidades latino-americanas no início do século XX. Com isso, pretende-se demonstrar como a multiplicidade de olhares existente nas diferentes abordagens historiográficas adotadas, mais do que se contraporem ou se substituírem, se complementam, gerando uma riqueza de análise que permite uma constante reinterpretação dos episódios históricos; análise que, feita sobre o conteúdo da fonte primária, pode ser projetada no presente contribuindo para uma melhor compreensão da nossa condição atual. Assim, se em um primeiro momento a leitura das representações urbanas pode apresentar cidades aparentemente homogeneízadas, aos poucos elas são destituídas das interpretações estabelecidas pela *história moderna*, apontando para matizes culturais próprios; paralelamente, a identificação das suas semelhanças deixam de corresponder a um ideal de modernidade universal para sugerir a existência de uma estrutura narrativa construída para ocultar as ferramentas de dominação cultural próprias da sociedade moderna burguesa herdeira do sistema colonialista.

PALAVRAS-CHAVE: Historiografia urbana; Modernidade; América Latina; Vanguardas Literárias; Representação urbana.

Abstract

GALVÃO, Ricardo Marchesini. *Alternated modernities: urban representations in four magazines of avant-garde literature in Latin America*. 2016. Dissertation (Master Degree) – School of Architecture and Urbanism, University of São Paulo. 2016.

This work intends to do different interpretations of how the city was represented in magazines *Klaxon* (1922), *Martín Fierro* (1924), *Revista de Antropofagia* (1928) e *Sur* (1931), published in São Paulo and Buenos Aires by groups considered part of the Avant-garde Literature in Latin America. Starting from the Dependence School readings, passing through the Urban Cultural Studies and reaching the Post-colonial theories (always within the relationship between literary criticism and urban history), we sought to question the idea of modernity, often associated with the formation of Latin American cities in the early twentieth century. As a result, it was possible to demonstrate how the multiplicity of perspectives in the different historiographical approaches, rather than contradict or replace, they complement each other, generating a wealth of analysis that allows a constant reinterpretation of historical events. This analysis, done on the content of selected texts, can be projected into the present contributing to a better understanding of our present condition. So, if the first impression upon the urban representations is that they may have apparently homogenized cities, they are gradually devoid of all the established interpretations by modern history, pointing to cultural nuances. At the same time, the similarities between them suggest the existence of a narrative structure built to hide the tools of cultural domination belonging to the modern bourgeois society, heiress of the colonial system.

KEY-WORDS: Urban historiography; Modernity; Latin America; Avant-garde literature; Urban representation.

Resumen

GALVÃO, Ricardo Marchesini. *Modernidades alternadas: representaciones urbanas en cuatro revistas de la vanguardia literaria en Latinoamérica.* 2016. Disertación (Maestría) – Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de São Paulo, 2016.

En este trabajo se procuró hacer diferentes interpretaciones sobre la forma cómo la ciudad fue representada en las revistas *Klaxon* (1922), *Martín Fierro* (1924), *Revista de Antropofagia* (1928) e *Sur* (1931), publicadas en San Pablo y en Buenos Aires por grupos considerados parte de las vanguardias literarias en Latinoamérica. Partiendo de las lecturas resultantes de la Escuela de la Dependencia, traspasando los Estudios Culturales Urbanos y llegando a las teorías Poscoloniales (siempre dentro de la relación entre crítica literaria e historia urbana), se buscó cuestionar la idea de modernidad a la cual se suele asociar la conformación de las ciudades latinoamericanas del inicio del siglo XX. Como consecuencia, fue posible demostrar como la multiplicidad de miradas existentes en los distintos abordajes historiográficos adoptados, en lugar de contradecir o sustituir una a la otra, se complementan, generando una riqueza de análisis que permite una constante reinterpretación de los episodios históricos; análisis que, realizado sobre el contenido de los textos seleccionados, puede ser proyectado hacia el presente contribuyendo para una mejor comprensión de nuestra condición actual. Así, si en un primer momento la lectura de las representaciones urbanas puede presentar ciudades aparentemente homogeneizadas, poco a poco ellas son despojadas de las interpretaciones establecidas por la *historia moderna*, señalando hacia matices culturales propios de cada una. A la vez, sus similitudes dejan de corresponder a un ideal de modernidad universal para sugerir la existencia de una estructura narrativa construida para ocultar las herramientas de dominación cultural propias de la sociedad moderna burguesa heredera del sistema colonialista.

PALABRAS CLAVE: Historiografía urbana; Modernidad; Latinoamérica; Vanguardias literarias; Representación urbana.

Sumário

Agradecimentos VII
Resumo XI
Abstract XII
Resumen XIII

Introdução: POR FORA DAS IDEIAS 3

Apresentação 3
Estrutura do trabalho 12

Capítulo 1: REVISTAS DE VANGUARDA 21

Escolha e caracterização 21
Dos indivíduos ao grupo: o lugar das ideias 32
Quando o cenário se transforma em protagonista 39
Três manifestos e uma carta nada inocente 44

Capítulo 2: AS REFERÊNCIAS E AS REPRESENTAÇÕES DA CIDADE CONSTRUÍDA 55

Uma cidade europeia latino-americana 55
No avesso da cidade moderna 87
A cidade real: conflitos e assimilações 99
Uma cidade moderna, ou um irônico cenário? 124

Capítulo 3: AS EXPERIÊNCIAS E AS REPRESENTAÇÕES DA CIDADE EVOCADA 139

A experiência da aventura 139
O fascínio pela cidade modernizada 143
Fugir da cidade: o interior do país 156
Fugir do presente: o refúgio na nostalgia 178
Sozinho na cidade: a perda da aura urbana 190

Capítulo 4: A CIDADE PURGATÓRIO E AS REPRESENTAÇÕES DO *EU* 197

Uma revisão necessária 197
Da cidade civilizada ao bárbaro primitivo 210
Um lugar na cidade, fora da história 217

Conclusão: MODERNIDADE EM PARALAXE 247

Referências bibliográficas 255

Figura 01 (verso): La boca, Buenos Aires [01]

Fotografia de Horario Coppola, *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 2, n. 5, verano, 1932, sequência não paginada.

INTRODUÇÃO

Por fora das ideias

(advertências preliminares e fonte de pesquisa)

Apresentação

Começo esta dissertação me desculpando por adorar certa informalidade de tratamento, necessidade derivada provavelmente da dificuldade de expressar através de um vocabulário puramente técnico-acadêmico as questões de cunho pessoal que orbitam qualquer pesquisador e que estão invariavelmente ligadas ao seu objeto de estudo. Preso a algumas preferências teóricas e levado por impressões difusas, o começo de um trabalho acadêmico dificilmente pode ser desvinculado do ambiente pessoal do seu autor, fazendo-se necessária a realização de um retrospecto crítico das razões que levaram às primeiras definições metodológicas que envolvem a escolha das fontes primárias de pesquisa. Espera-se que, com o decorrer da pesquisa, essas impressões iniciais tenham tomado uma forma mais consistente, resultado de sucessivas tentativas de refinamento metodológico abastecido por uma bibliografia constantemente revisada, podendo assim somar alguma contribuição, ainda que modesta, ao amplo e vago universo do conhecimento cujo papel de organização e reflexão sobre seu aperfeiçoamento e sua colaboração ao meio acadêmico e social não pode – ou não deveria – fugir à responsabilidade do pesquisador.

Isto posto, é preciso acrescentar que as fontes escolhidas como objeto de estudo vêm de um antigo desejo pessoal de abrir o campo da arquitetura e do urbanismo a outras disciplinas, buscando em um trabalho interdisciplinar respostas para questões específicas nos diferentes campos do conhecimento. Deste desejo perigoso de querer ultrapassar as barreiras do

meu próprio campo acadêmico, somado a uma tentativa de tornar prazerosa a exaustiva dedicação exclusiva sobre um determinado tema de pesquisa, fui levado ao campo da literatura, podendo assim desfrutar do prazer da leitura durante o desenvolvimento deste trabalho. Embora com diferentes objetivos, e sem querer de forma alguma tentar estabelecer qualquer comparação intelectual, fui positivamente surpreendido ao constatar que uma das principais referências teóricas aqui utilizadas se valia destas mesmas premissas: trata-se da obra *Cultura e imperialismo*, onde seu autor, o crítico literário e teórico cultural Edward Said, relata da seguinte maneira os critérios que o levaram a escolha de suas fontes:

> Tomo os romances e outros livros aqui considerados como objetos de análise porque, em primeiro lugar, eu os considero obras de arte e de conhecimento respeitáveis e admiráveis, que proporcionam prazer e são proveitosos para mim e para muitos outros leitores. Em segundo lugar, o desafio é relacioná-los não só com esse prazer e esse proveito, mas também com o processo imperial de que fazem parte de maneira explícita e inequívoca. (SAID, 1995, p.14-15)

Neste trabalho, Edward Said contextualizará determinadas obras literárias dentro da relação entre cultura e império, demonstrando como as mesmas podem ser ressignificadas uma vez revelada a forma como seus autores estão inseridos na história de suas sociedades. Said nos demonstra, assim, diferentes possibilidades de leitura sobre o conteúdo das representações literárias, o qual, no nosso caso, uma vez analisado à luz do urbanismo, pode sugerir outras formas de compreensão sobre o impacto das transformações urbanas no cotidiano da cidade retratado na literatura. Foi com este ingênuo objetivo, de procurar outras formas de compreensão das transformações urbanas que fugissem àquelas já canonicamente forjadas por nossa história, que pude entrar em contato com obras e autores representativos dessa interdisciplinaridade, os quais, geralmente partindo da relação do meio urbano com diferentes formas de representação (pinturas, fotografias, relatos de viajantes, poesia, cinema ou literatura), procuraram reconstituir uma *história da cultura urbana*.

Se por um lado me atraía a possibilidade de trabalhar sobre as representações urbanas contidas nas fontes literárias, trazia ainda certa inquietude sobre outro tema que também chamava minha atenção: a existência – ou não – de relações na conformação identitária de diferentes núcleos urbanos na América Latina durante a virada para o século XX, período onde se registrou o início de um profundo processo de industrialização em algumas regiões do continente que, posteriormente e não por acaso, foram alvo de um intenso aumento populacional a partir das massas imigratórias provindas principalmente de alguns países europeus. Esses dois fatores levaram algumas cidades latino-americanas a um forte crescimento não verificado anteriormente na história do continente, compartilhando determinadas características comuns que permitiram a criação de um discurso baseado nos pressupostos de uma suposta modernidade universal.

Partindo destes dois amplos enfoques – a reconstituição de uma história da cultura urbana e a conformação identitária das cidades latino-americanas durante o princípio do século XX – definiu-se um primeiro recorte geográfico para o trabalho: as representações de São Paulo e de Buenos Aires na literatura deste período, duas das cidades mais potencialmente modernas da América Latina. Foi assim que chegamos à definição da nossa fonte primária: as revistas escritas por grupos representativos de uma literatura denominada vanguardista, sendo duas delas publicadas em São Paulo (*Klaxon*, 1922; e *Revista de Antropofagia*, 1928) e duas em Buenos Aires (*Martín Fierro*, 1924; e *Sur*, 1931). A importância desse veículo quanto ao estudo dos valores culturais é exemplificado pela crítica literária argentina Beatriz Sarlo em seu livro *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*, onde uma relação entre diferentes autores e obras literárias é articulada com o cenário urbano por eles vivenciado e retratado. Nesta relação, as revistas são encaradas como

> um instrumento privilegiado de intervenção no novo cenário [cultural]. (...) Nas revistas se processam todos os tópicos e se definem os obstáculos que os movimentos de renovação ou democratização da cultura argentina enfrentam. Elas desenham estratégias e definem as formas de coexistência ou conflito entre diferentes grupos do campo cultural. (SARLO, 2010, p. 54)

Porém, com o andamento da pesquisa, percebemos que as representações urbanas com as quais vínhamos trabalhando extrapolavam os limites materiais ou geográficos definidos inicialmente, apontando antes para uma cidade supramaterial, muito mais relacionada a uma *ideia abstrata* que a um *território físico existente*. Já não fazia mais sentido seguir buscando representações específicas para São Paulo ou para Buenos Aires, e até mesmo a noção de "cidade latino-americana" começou a encontrar seus limites dentro dos textos com os quais nos deparávamos. Por outro lado, fomos descobrindo aos poucos que as fontes primárias que utilizávamos estavam inseridas em um debate que trazia ao campo da literatura as questões que procuramos refletir através da história do urbanismo, como a discussão sobre a identidade latino-americana e as relações históricas, sociais, culturais e econômicas existentes dentro do imaginário de uma cidade que se imagina moderna. O recorte geográfico passou então a ser assegurado pelas fontes primárias (as "... *quatro revistas da vanguarda literária* da América Latina", como indicado no título deste trabalho), estas sim vinculadas às duas cidades definidas a princípio, mas apontando constantemente a um imaginário que vagueia entre a experiência urbana dos nossos escritores, os questionamentos que surgem dessa vivência na cidade e as narrativas que contam em suas histórias.

Ressaltamos que não é a intenção desta pesquisa elaborar um estudo comparado entre essas cidades ou entre sua produção literária. Como dissemos, esboçaremos algumas in-

terpretações sobre as representações que estas publicações trazem das cidades em um período em que as vanguardas literárias são consideradas parte de um movimento artístico mais amplo, compartilhando as mesmas bases culturais sobre as quais as cidades se desenvolvem. Assim, se o estudo dessas representações nos permite compreender um pouco mais sobre a posição que a vanguarda literária assume diante das transformações urbanas observadas na virada para o século XX, também podemos interpretar nas próprias cidades que elas descrevem algumas características que, mais tarde, vão ser usadas para compor diferentes narrativas historiográficas sobre a conformação dessas cidades neste período.

Com isso, a interpretação da produção dessa vanguarda conforma também um exercício de análise historiográfica, onde é possível realizar um passeio entre distintas interpretações históricas responsáveis pela divisão dos textos contidos nestas revistas adotada neste trabalho. Assim, ora recorremos à interpretação de cada texto para entender um episódio micro-histórico, ora nos afastamos e, a partir de um dado conjunto, verificamos a conformação de correntes historiográficas para a compreensão de uma macro-história, em um contínuo vaivém, do macro ao micro e de volta ao macro. Este movimento transforma as interpretações que, a priori se demonstram aparentemente soltas, livres e descompromissadas; notaremos que historiador, história e cidade se situam lado a lado: criador e criatura, sem hierarquia. Em último caso, esperamos que os resultados obtidos demonstrem como diferenças na estrutura narrativa histórica podem configurar diferentes pontos de vista sobre os mesmos episódios. Com isso, é importante ressaltar desde logo a identificação de uma vertente histórica adotada como paradigma para a compreensão dos movimentos sociais e culturais ocorridos na Europa principalmente entre o final do século XVIII e início do século XX e considerados por esta vertente como o impulso definitivo à era moderna em todo o mundo. Trata-se de uma visão que privilegia uma posição eurocêntrica sobre esses movimentos, adotando-os como um modelo que serviu (e ainda serve) como base para a explicação de outras realidades, consideradas assim uma extensão, quase sempre distorcida, dos episódios europeus. A esta corrente, que podemos denominar como a História Oficial da Modernidade, pretendemos confrontar outras formas de pensar a história e, com isso, refletir sobre alguns episódios a ela relacionados que estão presentes em nossa fonte primária.

Neste ponto, podemos assinalar que o principal vetor de seleção dos textos foram as referências que neles aparecem associadas à “vida moderna”, por mais vago que esse conceito possa aparecer e por mais que possamos – e pretendemos – questioná-lo. Dessa forma, de um total aproximado de 1500 textos publicados nestas quatro revistas (dentro do recorte temporal proposto), este trabalho traz um exame de quase 150 deles, com os quais pretende discutir algumas estruturas narrativas que se formam a partir de uma possível experiência moderna na cidade. Com isso, embora seja o protagonista de nosso trabalho, a *cidade* não aparecerá, neces-

sariamente, como tema central em todos os textos (em alguns ela está até mesmo ausente). O que aparece são elementos que nos permitem analisar a *cultura urbana* onde se inserem nossos grupos de vanguarda. Assim, alguns textos falam sobre música ou crítica de arte, sobre teatro ou literatura; alguns podem demonstrar conflitos sociais ou políticos, riqueza ou miséria; outros podem recair sobre lembranças de uma infância ou de um amor perdido; em alguns o personagem central pode estar localizado em algum pequeno vilarejo argentino ou no meio do sertão brasileiro. Mas em todos eles, por mais sutil ou imperceptível que seja, seremos tocados por algum vestígio de um "espírito moderno".

Pode-se alegar que em alguns casos o autor deste trabalho tenha caído na armadilha de recorrer a uma iconografia estereotipada da cidade moderna, com seus cafés ou bulevares baudelairianos, com sua multidão comportando-se em concordância com um tempo racionalizado ou com sua nova dinâmica procedente dos rápidos meios de transporte e das novas tecnologias. Contudo, verificaremos que muitos desses elementos, embora se repitam amiúde, trazem significados completamente diferentes dependendo do contexto de seu autor, de sua revista, do período ou do lugar onde foi escrito e mesmo do olhar histórico com que o examina o seu leitor – o que já nos sugere uma primeira indagação sobre a construção de um imaginário urbano ligado à ideia de modernidade. Dessa forma, perceberemos que a *noite* de um Ribeiro de Couto em *Klaxon* difere da *noite* de Girondo em *Martín Fierro*, assim como a *rua* de Le Corbusier em *Sur* e a de Borges em *Martín Fierro*; mesmo uma *São Paulo* pode se apresentar muito diferente em um Mário de Andrade da *Klaxon* e em um Oswald de Andrade da *Antropofagia*. É a partir do confronto dessas imagens tão divergentes, mas que dividem um mesmo signo, que tentaremos questionar as estruturas por trás das diferentes narrativas, aproximando-nos do objeto histórico ali representado partindo de diferentes pontos de vista a fim de identificar as eventuais interferências interpretativas lançadas sobre este objeto ao longo do tempo e, com isso, procurar por possíveis tensões ideológicas presentes nessas leituras.

Esses confrontos nos levam a determinadas temáticas que perpassam o pensamento dos grupos de vanguarda presentes em nossas revistas: se, como veremos, estes grupos dividem com as vanguardas europeias um mesmo projeto artístico que se volta constantemente ao *novo*, dando as costas ao passado, quando nos atemos aos valores culturais deparamo-nos com atitudes tão diferentes entre eles que a unidade da *vanguarda* se dissolve, dando lugar a conflitos que mantêm um paralelo com a história da cidade moderna na América Latina: o entendimento da modernização como chave para o ingresso na modernidade; o ideal de progresso como fim a toda experiência; a tendência a copiar modelos europeus em oposição à vontade de firmar uma identidade cultural; a aspiração à liberdade plena reprimida pela angústia da consciência da condição de colonizados. Conflitos, aliás, que vão permear toda a discussão acerca da possibilidade de definir o que foi a *modernidade*. Neste sentido, e sem ter a pretensão neste momento de

aprofundar o debate sobre a modernidade, podemos admitir a explicação dada pelo filósofo Marshall Berman (2007) [1], para quem a modernidade é a junção de um duplo processo de transformação social: por um lado, o estabelecimento de um novo quadro econômico e político (através de um processo de *modernização* das estruturas produtivas e de consumo); por outro, uma nova forma de compreender e representar a sociedade que surge como consequência desse processo (que nas artes é denominada *modernismo*). Com isso, retornamos aqui àquela indagação sobre o imaginário urbano ligado a essa modernidade, cuja representação vem geralmente associada ao modelo de planejamento adotado pelo então prefeito da cidade de Paris, o Barão Eugene Haussmann (1809-1891), durante a década de 1860. Se por um lado, este modelo de urbanismo – aparentando um desejo de organização e embelezamento da cidade – servira ao imperador Napoleão III como uma maneira de pacificar e controlar as massas há pouco rebeladas, por outro, parecia lançar um encanto sobre seus cidadãos, que ludibriados pela nova cidade, passam a usá-la como um local de convívio até então desconhecido, esboçando uma alegria que "*brota diretamente da modernização do espaço público urbano*" (BERMAN, 2007, p. 182). Cabe aclarar, no entanto, que se trata de uma cidade restrita a uma pequena parcela da população, identificada pelos ideais vinculados ao processo de modernização, descritos pelo crítico literário Matei Călinescu como:

> a doutrina do progresso, a confiança nas possibilidades benfeitoras da ciência e da tecnologia, o interesse pelo tempo (um tempo *mensurável*, um tempo que pode ser comprado e vendido e que, portanto, possui, como qualquer outro comodismo, um equivalente calculável em dinheiro), o culto à razão, e o ideal de liberdade definido dentro das entranhas de um humanismo abstrato, mas também a orientação a um pragmatismo e o culto da ação e do êxito, tudo isso foi associado em diferentes graus com a batalha pelo moderno e se promoveu e se manteve vivo como valores chaves da triunfante civilização estabelecida pela **classe média**. (1991, p. 51, grifo nosso)

A partir deste trecho, Călinescu estabelece uma divisão que parece corresponder àquela mesma proposta por Marshall Berman, onde uma classe média se volta aos interesses econômicos associados ao processo de *modernização*, conformando a "*ideia burguesa da modernidade*", a qual é confrontada pelos movimentos artísticos deste período, a *modernidade cultural* (ou, o *modernismo* de Berman), onde se insere o grupo das vanguardas literárias. Călinescu prossegue:

> Por contraste, a outra modernidade, a que haveria por produzir as vanguardas, estava desde seus princípios românticos inclinada a atitudes radicalmente antiburguesas. Estava enojada

1. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007. A primeira edição é de 1982.

> com a escala de valores da classe média e expressava seu desgosto com os meios mais diversos, desde a rebelião, a anarquia e o apocalipse, até o aristocrático autoexílio. De modo que, mais do que suas aspirações positivas (que frequentemente têm pouco em comum), **o que define a modernidade cultural é seu franco rechaço à modernidade burguesa**, sua intensa paixão negativa. (1991, p. 51)

Sob a luz do progresso e do desenvolvimento, a modernidade situa-se entre a sensação de extrema liberdade propiciada pelo desenvolvimento tecnológico e pelo acesso aos produtos de uma sociedade de consumo expostos nas vitrines dos principais centros urbanos e a dimensão vazia e oca de significados, desumanizada, do homem extirpado de sua condição humana e reinserido mecanizado em um mundo capitalista. Se a modernidade como experiência nos apresenta suas contradições, é no ambiente físico da cidade que elas se materializam e tornam-se visíveis aos olhos daqueles que não se deixaram levar pelo canto das promessas modernas. Como veremos, esse olhar fica ainda mais claro quando nos deslocamos para onde a modernidade surgiu não como resultado de um processo natural de modernização, mas como desejo, cobiça e ambição de uma sociedade burguesa situada longe dos centros de decisão do poder aonde a história oficial vinha sendo escrita. Esse é o caso da cidade russa de São Petersburgo, analisada por Berman e que ilustra um processo semelhante ao que viria a ocorrer nas cidades representadas pela vanguarda literária da América Latina. Nos próximos capítulos chamaremos a atenção para essa análise de Berman; por agora, cabe apenas apontar que estas cidades, situadas fora do continente europeu, apresentaram um processo de transformação diferente daquele ocorrido no seio da sociedade francesa ou inglesa, símbolos máximos da força com que a modernidade avançou sobre as antigas sociedades, transformando os hábitos e os costumes de seus habitantes e se refletindo na forma que a cidade viria a assumir.

No entanto, essa diferença parece ser ignorada por uma parte da história, que defende a ideia de uma suposta homogeneização das cidades na virada para o século XX.[2] Partindo dessa visão canônica da modernidade, uma série de estudos sobre os movimentos artísticos de início do século XX na América Latina irão estruturar seu raciocínio a partir das "influências" que a Europa – especialmente a Paris haussmanniana – exerceu sobre os artistas latino-americanos. Parece ser este o sentido apresentado por Jorge Schwartz (2013), quando aponta na introdução de seu livro *Fervor das vanguardas* que "*nossas modernidades periféricas (...) sempre preferiram olhar para Paris – capital da cultura na primeira metade do século XX – a olhar*

2. Ver, por exemplo, um trecho da nota introdutória escrita por Leonardo Benévolo em seu livro *História da cidade* (2012): "*este livro mantém um fio condutor único, isto é, o nascimento e as transformações do ambiente urbano na Europa e no Oriente Próximo, e leva em conta os acontecimentos nas outras áreas – no Extremo Oriente, na África, nas Américas – somente com relação ao acontecimento europeu: descreve as cidades nativas encontradas pelos europeus e as construídas em consequência a colonização e da* ***hegemonia mundial europeia***" (p. 5, grifo nosso).

umas para as outras" (2013, p. 11). O que fica implícito nessa observação de Schwartz é que existe um grande fluxo de ideias, aparentemente unidirecional, que alimentam nossas vanguardas. Não obstante, ainda que seja notável a intensidade das relações dos diferentes grupos vanguardistas da América Latina com a Europa em comparação com o conhecimento existente sobre as relações locais, questionamo-nos se é possível manter esse olhar sobre uma confluência de ideias, o que confronta o apontado pelo arquiteto Adrián Gorelik, para quem é difícil falar em uma *vanguarda* na América Latina se o único papel que ela se auto atribuiu "*foi o de construção de uma tradição*" (2005, p. 18), exatamente o oposto da visão destrutiva sustentada pela vanguarda europeia. Para utilizar da expressão citada de Matei Călinescu, as vanguardas na América Latina deixaram em evidência muito mais suas "*aspirações positivas*" do que sua "*intensa paixão negativa*".

Deparamo-nos, assim, com duas perspectivas sobre um movimento artístico que se define sob um mesmo signo: entre uma visão que (1) *destaca a Europa como referência para a modernidade* e outra que (2) *reconhece fora da Europa outros processos de modernização das estruturas sociais e urbanas que não precisam, necessariamente, recorrer a um modelo supostamente central* é que situamos a produção da vanguarda artística latino-americana. Uma vez inserida na primeira definição (1), o que percebemos é uma vanguarda alinhada com novas técnicas de representação aprendidas nos ateliês dos grandes artistas europeus, uma vez que muitos dos representantes das vanguardas locais passaram temporadas trabalhando e estudando em cidades europeias. Sob essa perspectiva, o conteúdo das obras geralmente se remete à criação de uma origem ou de uma tradição, onde os símbolos de uma modernidade europeizada se mesclam com valores "locais": trata-se da tensão entre o dado local – "*substância da expressão*" – com "*os moldes herdados da tradição europeia*" – a "*forma da expressão*" – como apontado pelo crítico Antônio Cândido (2000, p. 101).

Nesta visão, todo artista que não se enquadrar nessa relação centro-periferia, que não direciona sua produção para a busca de uma identidade nacional através de símbolos e meios de expressão desenvolvidos na Europa, que, por fim, não encontre seu lugar na periferia da *história oficial*, estará excluído dos limites abarcados pelas *vanguardas*. Ao mesmo tempo, o reconhecimento do valor artístico de determinadas obras produzidas nessa periferia, mas que não necessariamente se enquadram na definição clássica de vanguarda, leva a crítica de então a uma tentativa de ressignificação das mesmas, por vezes deformando seu conteúdo original até que possa encaixá-las na história das vanguardas artísticas, resumindo obras de artistas latino-americanos, como o uruguaio Joaquín Torres García (1874-1949), a brasileira Tarsila do Amaral (1886-1973), ou o argentino Xul Solari (1887-1963) a um simples conflito entre o misticismo folclórico local e a racionalidade moderna europeia.

Por outro lado, quando se assume a ausência de um centro irradiador de ideias (2), quando se abandona a noção de influência, verifica-se o multiplicar da produção artística e de seu significado, desvinculados da produção modernista europeia à qual deveriam se vincular, seja para reforçar, seja para rechaçar. Sob este aspecto, fica mais difícil a compreensão de obras latino-americanas que parecem se aproximar a uma estética "importada", o que leva Schwartz a questionar-se sobre o porquê da opção por uma arte primitiva, uma arte que resgata tradições locais – ainda que inventadas –, situada entre o nacional e o cosmopolita, entre a Europa e o Brasil: "*por que o 'primitivo', ou as artes primeiras* (...) *transformaram-se no canto da sereia da modernidade? Por que Paris se converte no centro da produção estética* (...)*?*" (SCHWARTZ, 2013, p. 35), "*mas por que o primitivo se converteu em sinônimo de moderno*" (p. 70); ao que ele mesmo parece indicar uma resposta. Não a encontrando na história ou na crítica da arte, parte para a história do colonialismo, a mesma história que forjou a modernidade e transformou, ela própria, Paris em sua capital (a capital da cultura moderna): "*Esse aparente paradoxo* (...) *tem lugar, historicamente, quando a Europa afirma uma política colonialista diante dos países africanos*" (p. 70). Trata-se de um "*primitivismo que responde de maneira formidável às novas exigências da arte*" (p. 35).

Em outras palavras: uma vanguarda sob a ótica do imperialismo cultural, cuja crítica, atada a esta mesma ótica, parece não compreender a ligação entre a "*ficção e o mundo histórico dessa ficção*" (SAID, 1995, p. 44). Uma vez que a vanguarda é liberada da interpretação permeada pelo universo do imperialismo, sua representação – e aquilo que ela representa – passa a responder a outros fatores que não àqueles forjados pelo referencial histórico da modernidade. Trata-se então de contextualizar a produção das vanguardas em um cenário político que determinou supostas abordagens para a interpretação do conteúdo dessas representações – abordagens que partem de um modelo de narrativa formada pela ideia de uma referência central pré-determinada – para poder extraí-las desse cenário e revisá-las considerando as novas possibilidades abertas ao compreender o universo da circulação das ideias presente no desenvolvimento dessa vanguarda e de sua produção. Neste sentido, não apenas o conjunto de sua obra é ressignificada, mas abre-se a possibilidade de uma nova perspectiva de análise do conteúdo representado. É neste sentido que procuramos reler as representações urbanas das "nossas vanguardas", entendendo que a combinação de literatura e cidade permite novas interpretações que fogem àquelas já canonicamente escritas e reconhecidas.

Estrutura do trabalho

Essa tentativa de buscar novas formas de interpretação para a produção dessa vanguarda serviu como principal eixo de estruturação dos capítulos deste trabalho, com os quais procuramos estabelecer um vínculo entre nossa fonte primária (os textos que, como vimos, foram selecionados com base na presença de um "espírito moderno") e a pesquisa teórica que rodeia tanto o universo das vanguardas literárias como aquele relacionado à conformação cultural urbana nas cidades sobre as quais nossos escritores se debruçavam. Com essa matriz que surge do cruzamento dos textos primários com as fontes teóricas (trabalhadas aqui a partir de diferentes correntes historiográficas que analisam e questionam, com maior ou menor intensidade, os paradigmas da história moderna) esperamos perpassar diversas leituras, acercando-nos – como apontamos anteriormente – do objeto histórico de distintas maneiras. Como veremos, estes capítulos se detêm na análise do conteúdo veiculado nessas revistas de vanguarda, no significado dos textos e nas imagens às quais eles nos remetem.

No entanto, é importante ressaltar também a relevância dos próprios veículos de comunicação na conformação das ideias que eles transmitem; ou seja, entender que o suporte material também contribui para moldar as ideias que ele carrega. Assim, reservamos um capítulo (*Capítulo 1 - Revistas de vanguarda: a forma da ideia*) para uma primeira aproximação com a nossa fonte primária da pesquisa: trata-se de uma apresentação descritiva das revistas estudadas, passando pelo seu formato físico, o período e a periodicidade de sua publicação, sua direção e seus principais colaboradores. Também é feita uma contextualização do surgimento dessas publicações levando em conta o meio urbano onde se inserem, considerando-as, assim, uma peça no interior do processo de urbanização assistido neste período. Por fim, a partir da leitura dos manifestos publicados nos primeiros números dessas revistas, são levantadas as principais características que a vanguarda (ou *essa vanguarda*) se auto atribuiu. Com isso, pretendemos enxergar as vanguardas através delas mesmas, as quais demonstrarão uma postura cultural que aponta para direções não necessariamente iguais àquelas que percorreremos após um aprofundamento no conteúdo dessas ideias. Por outro lado, esse primeiro contato nos permite uma antecipação de algumas características que também direcionam a leitura de seus textos. Em outras palavras: saber que a tipologia de uma revista pode apontar para uma postura mais conservadora ou mais agressiva; que a dimensão de seus textos indica uma dinâmica de leitura com diferentes graus de profundidade e reflexão sobre certos temas; que um curto tempo de publicação pode demonstrar a rejeição de um determinado grupo letrado (detentor de interesses econômicos específicos) que não concorda com as ideias ali propagadas; ou que os grupos formados ao redor dessa revista fazem parte de meios sociais com características econômicas e políticas que vão se refletir na maneira como representam sua ideia de cidade. Conhecer esses dados de antemão

pode nos ajudar a não cometer alguns equívocos na leitura desses textos relacionados aos assuntos que perpassamos aqui.

Retomando agora o conteúdo das ideias, tentamos organizar os demais capítulos a partir de uma categorização das representações das cidades da vanguarda que pudesse abarcar os conflitos e as temáticas que perpassamos nessa introdução, sem querer com isso evitar ou amenizar os confrontos que emergem das diversas interpretações possíveis, mas deixando-os transparecer para tornar visíveis as estruturas de uma história artificialmente construída para encobertar as ferramentas de dominação cultural próprias da sociedade moderna burguesa. Referimo-nos aqui à narrativa que cria um centro geográfico artificial – a Europa – como forma de encobrir outro centro, imaterial, mas consubstanciado no seio de um grupo que emerge dos conflitos sociais verificados principalmente no decorrer do século XIX e que chega ao século XX detendo uma grande concentração de poder político e econômico, o qual não se reflete diretamente sobre os atos culturais de outros grupos sob seu domínio, mas na maneira que estes outros grupos encontram de se representar. Assim, já esclarecemos inicialmente que não acreditamos na influência direta do poder econômico (representado pelo grupo da burguesia urbana) sobre os comportamentos culturais das sociedades subalternas, mas sim no poder que essa burguesia detém sobre as *representações culturais* dessas sociedades, representações que são, em parte, incorporadas pela história escrita no interior desse centro imaterial.

Do esforço empreendido em demonstrar o que há por trás dessa narrativa central é que organizamos os três capítulos seguintes, nos quais nos debruçamos sobre o conteúdo das ideias. Cada capítulo corresponde a uma categoria de cidade, sendo que estas correspondem às etapas de um processo que acompanha a tentativa da vanguarda literária de buscar um lugar com o qual se identificar em meio às transformações urbanas assistidas nas primeiras décadas do século XX. Assim, a primeira categoria representa a própria cidade vivida (tratam-se de representações da cidade onde o personagem/escritor *acredita viver*); a segunda, representa as cidades que são evocadas a partir dessa experiência urbana (tratam-se de representações de uma cidade que corresponde àquela onde o personagem/escritor *deseja viver*); por fim, uma terceira categoria se volta à representação do próprio *eu* que surge da transição da cidade real para a cidade evocada: quando o personagem/escritor dissolve os laços identitários firmados com a cidade real para então poder iniciar sua busca pela cidade desejada, verificamos o surgimento de dúvidas e questionamentos acerca do lugar do homem na "cidade moderna", indicando possíveis saídas para a leitura do que seria essa cidade.

Essas categorias não têm como objetivo esgotar todas as possibilidades de análise da cidade. Tampouco as consideramos formas estanques e bem delimitadas: por vezes alguns textos podem ser encaixados em diferentes categorias, assim como uma única categoria poderá

abarcar dois textos aparentemente antagônicos entre si. Além disso, não conformam uma ordem cronológica, podendo se sobrepor temporal e espacialmente. Trata-se, antes, de uma estrutura pensada para abrir os questionamentos que propusemos inicialmente, encontrando um paralelo nas correntes historiográficas que identificaremos a seguir. Deixando-nos levar pelo historiador Nicolau Sevcenko, acreditamos, assim como ele, que a proliferação de vozes que surgem dos múltiplos olhares com os quais analisamos nossa fonte primária gera uma confusão que

> não só é fecunda, como é libertadora, ao colocar as mentes em estado de desprendimento, propiciando a reavaliação crítica permanente do fluxo erradio das circunstâncias. (SEVCENKO, 1992, p. 312)

Quanto às posturas historiográficas com as quais lançaremos nosso olhar sobre esses textos, é importante notar que, embora estejam aqui aparentemente divididas por grupos que compartem características semelhantes, contrapondo-se umas às outras, o que ocorre na realidade é uma mescla de múltiplos olhares, representados por autores ou obras que por vezes carregam particularidades tão próprias que sua classificação se torna impossível. De igual maneira, outras referências teóricas apresentam uma multiplicidade de elementos que poderíamos "encaixá-las" em diferentes posturas historiográficas. Desta forma, devemos lembrar que apresentamos a seguir apenas uma forma resumida desses olhares, o que acaba por criar uma classificação impraticável. Esperamos que nos próximos capítulos essa diversidade fique mais aparente e menos condicionada à artificialidade da classificação sobre a qual nos debruçamos agora.

Assim, a primeira categoria de representação (*Capítulo 2: As referências e as representações da cidade construída*) aparece como resultado do embate entre o *global* e o *local*, entre a *modernidade* e a *tradição*, entre a adoção de um *modelo central de referência* ou a conscientização de um processo de *transculturação*. Trata-se do conflito clássico que desenhou duas vertentes historiográficas na segunda metade do século XX que se debruçaram sobre a definição de uma cidade moderna latino-americana: grosso modo, aquela que decorre da *Escola da Dependência* e a que admite um grau de *Hibridismo Cultural*. Assim, como resultado de uma consciência formada no final da década de 1950 – após um período de descrença positivista onde a América já não era mais o lugar do novo e as promessas de um futuro radiante já haviam mostrado seus limites – surge uma linha de pensamento que associa as nações latino-americanas à condição de subdesenvolvidas. Dentro dessa visão, a América Latina aparece como uma continuidade do processo de expansão de uma sociedade feudo-burguesa europeia ainda no século XVI, e suas manifestações culturais e artísticas são o resultado imperfeito da influência de um modelo idealizado europeu que nasceu com o colonialismo e percorreu todos esses anos até os dias atuais. Nestes trabalhos verificamos sempre a recorrência a uma visão histórica diacrônica, de grandes proporções temporais, cuja argumentação sempre se inicia com a condição econômi-

ca dos países latino-americanos, para então ressaltar sua posição de subdesenvolvidos e dependentes e, com isso, chegar à condição de uma cultura submissa.

Já no decorrer da década de 1980, uma nova perspectiva historiográfica questiona a relação entre a esfera cultural e as influências econômicas, dando uma maior atenção à primeira e a forma como ela se manifesta na cidade. Nestes estudos, verifica-se uma maior disposição em analisar a maneira como as ideias circulam na "periferia" de uma economia-mundo, tentando com isso demonstrar que essas ideias não precisam passar, necessariamente, por um centro.[3] Ao analisar o confronto entre distintas culturas, episódio muito característico da América Latina, estes historiadores apontam para o processo de transculturação, destacando a possibilidade de articulação e adaptação de uma cultura em relação às outras e, assim, dando origem a uma cultura proveniente do conflito e não de uma aceitação pacífica de dominação cultural. É a partir dessas duas leituras que vamos analisar os textos sobre as representações da cidade onde vivem nossos escritores, sendo que sua grande maioria remete às cidades latino-americanas. Veremos, assim, um embate entre a imagem de uma "cidade europeia latino-americana" e outra que surge dos conflitos e das assimilações culturais reformuladas em cada situação.

No capítulo seguinte (*Capítulo 3: As experiências e as representações da cidade evocada*) recorremos a uma leitura, por assim dizer, mais clássica da modernidade: a modernidade descrita pelo poeta Charles Baudelaire e estudada a fundo por Walter Benjamin (em especial seu conceito de *aura* na obra de arte), aquela que identifica no *flâneur* a figura de um cidadão (um parisiense, para Baudelaire) que observa de longe as mudanças que ocorrem em sua cidade, buscando algum refúgio em meio ao torvelino da modernidade.[4] Ao contrário do que ocorre com o "homem moderno", aquele que pertence às massas e que assimila rapidamente o novo ambiente urbano, o *flâneur* evoca constantemente um cenário que não consegue encontrar

---

3. Apesar de não ser nosso objetivo se aprofundar no estudo dessas correntes historiográficas, observamos que estes estudos de circulação das ideias no ambiente urbano da América Latina provém da chamada *Nova história cultural*, que nasce com os historiadores franceses na *Escola dos Annales*.

4. Esperamos não recair neste trabalho na "*moda Benjamin*", identificada por Beatriz Sarlo em seu artigo *Esquecer Benjamin* (in SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 97-105). Segundo essa autora, a partir dos anos 1980 a referência a Walter Benjamin (assim como a Schorske, Berman, Sennett ou De Certeau) começou a banalizar-se dentro dos estudos culturais que utilizavam a cidade como tema, onde é comum a recorrência a "*transeuntes que não se conhecem e se ignoram, estrangeiros, marginais, conspiradores, dândis,colecionadores, assassinos, panoramas, galerias, vitrinas, manequins, modernidade e ruínas da modernidade*, shoppings centers *e elevados. Um murmúrio em que as palavras* flâneur *e* flâneire *são usadas como inesperados sinônimos de praticamente qualquer movimentos que tenha por lugar os espaços públicos*" (p. 98). Como advertimos acima, tentamos fazer uma leitura de Benjamin não a partir de sua análise do *flâneur* (criticada por Beatriz Sarlo), mas sobre o seu conceito de *aura* aplicado na transformação de um ambiente urbano que, como veremos, é chave para transpassar o estudo sobre a cidade e permear nos questionamentos que recaem sobre o próprio *eu*, para os quais, como veremos, já não recorreremos mais a Benjamin. Neste sentido, se a figura de Benjamin é utilizada aqui, não se trata de uma escolha *a priori*, fruto das preferências teóricas do autor, mas sim de uma necessidade que surgiu ao tentar interpretar o desejo de uma cidade que nossos personagens/escritores procurava representar.

na cidade real. No entanto, essa leitura é feita considerando a transposição desse modelo de modernidade para o contexto da América Latina, onde a modernidade não ocorre como *rotina*, mas como *aventura*, termos utilizados por Marshall Berman (2007) para descrever esse mesmo processo de transformação urbana na cidade russa de São Petersburgo. Assim, recorrendo a diversos escritores russos – como Alexander Puchkin (1799-1837), Nicolai Gogol (1809-1852) ou Fiódor Dostoiévski (1821-1881) – Berman discutirá como funciona a cidade irreal arquetípica do mundo moderno (São Petersburgo), partindo de sua principal realização: o Projeto Nevski, uma grande e larga avenida reconstruída durante o império de Nicolaus na década de 1820 (antes, então, das transformações urbanas de Haussmann), repleta de majestosos edifícios com fachadas "padrão ocidental", ao passo que abrigavam verdadeiras favelas em seus interiores, além de se destacar em um meio urbano repleto de bairros pobres formados por trabalhadores e imigrantes, o que tornava incoerente toda a riqueza e o esplendor exibidos na grande Nevski.

A partir dessa imagem de São Petersburgo, representada nos textos de Dostoiévski, e da Paris representada por Baudelaire, Berman define os dois padrões de modernidade que vimos acima: o primeiro – modernidade como rotina – surge nas nações avançadas como resultado de uma modernização política e econômica; o segundo – modernidade como aventura – surge de um modernismo que "*emerge do atraso e do subdesenvolvimento*" (BERMAN, 2007, p. 271), onde a amarga realidade social força seu cidadão a viver de fantasias e sonhos. São desses sonhos, então, que nascem as *cidades evocadas*. Como veremos, a partir de um distanciamento com a cidade real, identificamos duas maneiras que os personagens/escritores encontram para lidar com os efeitos das transformações urbanas em suas cidades: primeiro, uma total assimilação e incorporação com um ambiente urbano modernizado ao extremo, resultando em uma imagem extremamente tecnológica e mecanizada, resultando em sensações e euforia, liberdade e encantamento com uma realidade quase futurista. Segundo, uma estranheza da cidade modernizada que leva a um distanciamento tanto espacial – direcionando para os subúrbios ou para o interior – quanto temporal – recorrendo a evocação de um passado que antecede o período de modernização.

Com isso, chegamos ao nosso último capítulo (*Capítulo 4: A cidade purgatório e as representações do* eu), com o qual procuramos desvendar como se dava a relação do homem com o seu ambiente a partir do momento em que este se distancia tanto da noção material da "cidade moderna" como de sua imagem, construída a partir de um discurso histórico que já não encontra mais uma base identitária espacial e temporal sobre a qual se firmar, aprofundando as questões sobre a cultura e a modernidade e apontando para a necessidade de um revisionismo histórico onde se caminha para a percepção de um *eu* e um ambiente artificialmente criados. Esta revisão histórica pode tomar como ponto de partida uma observação colocada pela historiadora e arquiteta argentina Marina Waisman, para quem a utilização dos "*instrumentos de co-*

nhecimento forjados nos países centrais" nos levam ao risco de cometer equívocos ou desconhecer *nossa* realidade, sendo então fundamental a "*desmontagem dos mecanismos da historiografia (...) para uma leitura crítica que torna possível uma tomada de consciência de nossa posição*" (1990, p. 11).

Assim, a forma como encontramos de realizar a *desmontagem desses mecanismos historiográficos forjados nos países centrais* foi recorrer aos estudos *pós-coloniais*, os quais partem de uma crítica cultural para tentar retomar uma grande narrativa, questionando a episteme moderna a partir da ótica imperialista. Geralmente provenientes de países que compõe a margem da economia e da cultura considerada moderna,[5] estes autores procuram por relações entre distintas manifestações culturais (mais comuns no âmbito da literatura e do cinema, sendo ainda poucos utilizados na arquitetura e no urbanismo) e os episódios históricos por elas retratados. Com essas relações começam a emergir as ferramentas de uma nova forma de dominação, que provém do poder econômico, mas que atua sobre as formas de representação cultural, apontando para os jogos de força produzidos pela sociedade burguesa moderna herdeira do colonialismo. Essa leitura propõe uma reflexão sobre a forma que os personagens/escritores buscam para representarem a si mesmos no interior de uma cidade moderna aparentemente irremediável; porém, inconformados com essa cidade, eles travam questionamentos sobre sua condição identitária m um ambiente em constante transformação. Em comparação com os capítulos anteriores, esses personagens não se distanciam da cidade real, mas tampouco a tomam como única alternativa possível. Não indicando uma saída para esse dilema, deixam apenas a marca do reconhecimento de que não pertencem a essa realidade, demonstrando assim a necessidade de buscar novas formas para interpretar a condição da cidade e do seu habitante no início do século XX.

Nas considerações finais, esperamos esboçar alguns breves apontamentos sobre os resultados obtidos, levantando as contribuições dessa dissertação, ainda que modestas. Observamos que no decorrer no trabalho as transcrições das fontes primárias foram realizadas mantendo a grafia sempre como no original, sendo que aquelas em línguas estrangeiras são acompanhadas de uma tradução ao português nas notas de rodapé (as quais, salvo indicação no texto, foram realizadas pelo autor desta dissertação). Já nas transcrições das fontes teóricas de pesquisa, optou-se pela tradução direta ao português. De forma a facilitar o reconhecimento das fontes primárias, sua citação está sempre precedida de uma letra que indica a qual revista ela pertence (*K*: *Klaxon*; *M*: *Martín Fierro*; *A*: *Revista de Antropofagia*; *S*: *Sur*) e as notas que indicam sua utilização são realizadas em sistema numérico, no rodapé das folhas, enquanto aquelas que indicam a utilização de outras fontes são realizadas em sistema autor-data, no corpo do texto.

5. Como fica evidente pelos três principais pós-colonialistas adotados neste trabalho: o argentino (radicado no México) Henrique Dussel (1934), o palestino Edward Said (1935-2003) e o indiano Dipesh Chakrabarty (1948).

Figura 02 (verso): Siete temas, Buenos Aires [01]

Fotografia de Horario Coppola, *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 1, n. 4, primavera, 1931, sequência não paginada.

1

Revistas de vanguarda

(a forma da ideia)

As revistas de vanguarda são entendidas neste trabalho como um suporte de propagação das ideias que circulavam em algumas partes da América Latina, sendo possível identificar nas representações urbanas que elas traziam sinais que apontem para leituras externas ao discurso moderno, ainda que a própria noção de *vanguarda literária* possa ser considerada uma construção desse discurso. Desta maneira, realizaremos agora uma primeira aproximação ao recorte das fontes primárias, partindo de suas características físicas (formato, periodicidade, período de publicação), perpassando alguns personagens vinculados às suas histórias (desde figuras isoladas até a formação de um grupo que pode ser identificado como uma entidade independente de suas partes), sua inserção em um contexto espacial e temporal, até chegar a uma primeira leitura de seus manifestos, ainda despretensiosa, sem desejar com isso ultrapassar os limites de uma análise puramente descritiva. Trata-se, antes que uma elucubração sobre o conteúdo dessas fontes, de entender que o suporte material externo ao conteúdo das ideias contribui para modelá-las. Familiarizar o leitor com essas fontes primárias ajudará a direcionar as posteriores discussões provocadas pelas fontes secundárias, não deixando as reflexões escaparem ao recorte espacial e temporal aqui delimitado.

Escolha e caracterização

"*Até hoje a literatura tem exaltado a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono*", escreveu o italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) no terceiro item de seu Manifesto

Futurista, publicado em 1909, continuando: "*Queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, a velocidade, o salto mortal, a bofetada e o murro*". Este manifesto marca um dos primeiros movimentos da arte moderna – o Futurismo –, que se apoia na crença do progresso e do desenvolvimento para romper conscientemente com o passado histórico. A figura do *novo* surge como marca registrada desse movimento, consagrado pelo poeta Charles Baudelaire (1821-1867), em *O Pintor da Vida Moderna*, como "*o transitório, o efêmero, o contingente; é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável*" (2002, p. 859). Ao desejo de alcançar o eterno a partir do novo resulta a adoração ao desenvolvimento técnico-científico, provindo de uma sociedade positivista, racionalista e industrializada, fruto do pensamento iluminista e do alvoroço revolucionário observado no ambiente europeu do final do século XVIII até meados do século XIX. São esses os ideais destacados no *Manifesto Futurista*, que recorre a imagens de *força*, *movimento* e *velocidade* para contrapor-se a um passado "*imóvel e sonolento*", onde os processos de industrialização e urbanização são utilizados para acentuar a agressividade dessa nova forma de representação.

A repercussão do manifesto na América Latina é quase imediata. Se, como coloca o crítico de literatura Jorge Schwartz, o "*binômio 'primitivismo/moderno' (...) forjou as vanguardas europeias das primeiras décadas do século XX*" (apud COPPOLA, 2007, p. 9), na América Latina ressurge o antigo duelo sarmientino entre "barbárie" e "civilização". Porém, agora a barbárie deixa de ser vista como um passado renegado para revelar uma relação com a origem do continente ou de suas nações, uma busca de identidade que pode ser recuperada e trazida ao presente de uma nova maneira. No caso específico do Brasil e da Argentina, a identificação de uma literatura de vanguarda parece remeter ao início da terceira década do século XX, momento em que um grupo de escritores rompe conscientemente com os cânones estéticos que vigoravam na virada para o século XX.[6]

Geralmente, as explicações sobre a mudança de postura referente aos postulados estéticos na literatura e nas artes na América Latina vêm acompanhadas por uma referência aos intensos movimentos sociais assistidos no início do século XX, como a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) ou a Revolução Russa (1917), explicando assim certo grau de esperança por mudanças em um ambiente novo que não deveria recair nos mesmos erros cometidos no velho mundo. É partindo desse cenário, onde cabe à literatura que deseja se distinguir como vanguar-

6. Atentemos aqui a uma ressalva: grosso modo, o movimento que no Brasil passa a ser conhecido como Modernista (nome cunhado por Mário de Andrade) é o equivalente ao Vanguardismo na literatura hispano-americana, precedidos, respectivamente, pelo Parnasianismo e pelo Simbolismo brasileiros e pelo Modernismo hispano-americano, movimentos estes que passam a ser contestados. Neste trabalho, para evitar confusões com os termos, nos referiremos a ambos os movimentos contestatórios – o Modernismo brasileiro e o Vanguardismo hispano-americano – como Vanguarda (considerando, assim, o Modernismo brasileiro como um movimento de vanguarda).

dista refletir o espírito renovador e moderno identificado nesses movimentos, que o crítico literário Horácio Salas explica o advento da modernidade na literatura argentina do século XX, a qual:

> **atrasou seu nascimento até o começo da década de 1920**. A estética imperante nas publicações dos quatro primeiros lustros da centúria se mantinha atada a critérios do século XIX; na poesia, as sombras do simbolismo e o modernismo resultavam o limite da audácia e da modernidade. (SALAS, 1995, p. VIII, grifo nosso)

De maneira parecida, ao traçar um panorama sobre os novos rumos da literatura brasileira após a proclamação de sua independência cultural das letras portuguesas (identificada pelos movimentos literários pré-modernistas), o crítico literário Antônio Cândido aponta para as três etapas que, segundo ele, dividem a literatura do século XX no Brasil:

> A primeira etapa pertence organicamente ao período que se poderia chamar Pós-romântico e vai, grosso modo, de 1880 a 1922, enquanto as duas outras [1922-1945 e pós 1945] integram um período novo (...): sob este ponto de vista, **o século literário começa para nós com o Modernismo**. (CÂNDIDO, 2000, p. 104, grifo nosso)

Deste modo, identificamos na década de 1920 o advento dos movimentos literários que incorporam a narrativa moderna na sua forma de expressão. Rompem com a métrica e a rima, substituindo-as pelo verso livre e pela metáfora, condizentes, diziam os artistas, com as novas demandas de uma sociedade em construção – seja uma Europa destruída pela guerra, ou uma América que se desperta para o mundo ocidental. Uma vanguarda que busca retratar o mundo (e suas cidades) através de um vocabulário renovado e que encontra como um dos veículos dessa expressão a publicação de revistas embebidas por um *espírito novo* (expressão cunhada no francês, *l'esprit nouveau*, e traduzida pelas vanguardas hispânicas como *nueva sensibilidad*).

Na cidade de São Paulo, como reflexo da Semana de Arte Moderna ocorrida no Teatro Municipal em 1922 (ano que serve para muitos autores como referência simbólica para o início das expressões artísticas de vanguarda na América Latina, como RAMA, 1973; PACHECO, 1979; SHWARTZ, 1995; CÂNDIDO, 2000), surge a revista ***Klaxon*, mensário de arte moderna**, aquela que seria reconhecida como a primeira publicação de vanguarda literária brasileira. Seu primeiro número data de 15 de maio de 1922, sendo editada mensalmente até os meses de dezembro de 1922 e janeiro de 1923, quando se publicam conjuntamente os números 8 e 9, encerrando a edição. Esse curto prazo de publicação, devido principalmente a problemas financeiros com a saída de seus patrocinadores e pelo fato de não existirem assinantes, "*a não ser um só, e por engano, pois ao receber a revista comunicou que não tinha interesse por esse*

tipo de publicação" (LARA, 1972, p. 25), não impede que seus nove números (cada um deles com, aproximadamente, 16 páginas, medindo 28cm por 18,5cm, além da capa, contracapa, propagandas e folhas soltas com gravuras e desenhos), formem uma importante fonte para o estudo do movimento vanguardista em São Paulo. Encontramos em suas páginas diversos poemas, crônicas, prosas, ensaios, artigos e trechos de livros que compõem um primeiro conjunto de ideias que buscam a continuidade do projeto cultural proposto pela Semana de Arte Moderna, o que irá resultar em uma linguagem e uma expressão específicas marcadas por uma exaltação aparentemente descontrolada da vida moderna, por vezes caracterizada em um ambiente urbano.

Em Buenos Aires, algumas revistas que passam a apresentar um caráter de ruptura através de novas formas de expressão também são publicadas em 1922, como no caso da revista mural Prisma, uma espécie de manifesto dirigido por Jorge Luis Borges (com apenas dois números publicados em dezembro de 1921 e março de 1922), ou da revista Proa, que contou com duas fases: a primeira com três números, contendo três folhas cada (publicados entre agosto de 1922 e julho de 1923) e a segunda totalizando 15 números, cada um com mais de 50 páginas (iniciando sua publicação em agosto de 1924 até 1926). No entanto, a revista que incorporou com maior força o espírito renovador vanguardista e que passou a refletir com maior maturidade os ideais de um grupo (ainda em formação), foi a ***Martín Fierro, periódico quincenal de arte y crítica libre***, publicada a partir de fevereiro de 1924 e totalizando 45 números até novembro de 1927. Seu formato lembra um jornal com 2 folhas (oito páginas) e seu conteúdo, embora muito parecido ao de *Klaxon* (também composto por poemas, crônicas, ensaios, análises de livros), apresentava grandes seções de crítica de arte e arquitetura, rico em imagens (por vezes coloridas), gravuras e fotografias.

Trata-se de uma publicação carregada por um entusiasmo renovador e uma vontade criadora, utilizando-se de um humor engenhoso como linguagem corrente para abordar os mais variados temas das artes, música, arquitetura, cinema e poesia. Não faltam citações a nomes modernos internacionais, dentre os quais Paul Cézanne (1839-1906), Pablo Picasso (1881-1973), Le Corbusier (1887-1965) e Igor Stravinsky (1882-1971), ao lado de personagens argentinos, como o pintor Xul Solar (1887-1963), o escritor Roberto Arlt (1900-1942) e mesmo o poeta Oliverio Girondo (1891-1967) – quem teve parte de seus *Veinte Poemas para ser leídos en el tranvía* publicado nos primeiros números da revista –, caracterizando assim tanto o ar cosmopolita da revista como a utilização da temática urbana em suas páginas.

Estas duas primeiras revistas a serem analisadas no trabalho podem ser associadas entre si como um momento de reflexão sobre o seu próprio tempo, a tomada de consciência de um *Zeitgeist* que nasce "*ao calor da revolução estética que seguiu à primeira guerra*", impulsionando o "*movimento modernista em São Paulo*" e o "*grupo Martín Fierro em Buenos Aires*"

(ROMERO, 2010, p. 297). Ambas as revistas pertencem ao período da vanguarda literária na América Latina identificado pelo crítico literário João Luiz Lafetá enquanto seu *projeto estético*, que prevalece durante a década de 1920 e que será complementado por um *projeto ideológico* na virada para a década de 1930 (LAFETÁ, 1974, p. 11). Isso não significa, como destaca o crítico, que não exista uma ideologia própria durante este primeiro período; porém, é antes nas modificações operadas na linguagem do que naquelas ligadas ao pensamento que esses grupos se destacarão dos movimentos anteriores. É dentro deste sentido estético que Schwartz caracteriza essas duas revistas:

> Com efeito, é fácil encontrar revistas que se propõem a promover a renovação das artes, os novos valores, a importação da "nova sensibilidade", o combate aos valores do passado e ao status quo imposto pelas academias. Esse é o caso de *Klaxon*, em São Paulo (...) e *Martín Fierro* (2ª época), em Buenos Aires. (1995, p. 37)

Resumidamente, podemos assinalar três fatores que levam à sobreposição do projeto estético pelo ideológico na virada para a década de 1930. Primeiro, o distanciamento dos movimentos sociais da segunda década do século; depois, um certo cansaço, ou esgotamento de uma linguagem que já não se apresentava mais como nova, perdendo seu sentido de ruptura; por último, a aproximação de um novo período de convulsão social, marcado por regimes políticos autoritários como o fascismo, o nazismo, o comunismo e o socialismo, que procederam à quebra da bolsa de valores de Nova York em 1929. No Brasil e na Argentina temos, respectivamente, a chegada do Estado Novo com a Revolução de 1930 liderada por Getúlio Vargas e a deposição do governo democrático de Hipólito Yrigoyen pelo general José Felix Uriburu.

Dessa forma, podemos identificar no final da década de 1920 um momento de transição na literatura para essa nova consciência que coincide, em São Paulo, com a publicação da ***Revista de Antropofagia***, considerada por alguns estudiosos como a mais radical revista de vanguarda na América Latina (CAMPOS, 1975; SCHWARTZ, 1995). Nascida como resultado do *Manifesto* Antropófago, escrito por Oswald de Andrade e publicado no primeiro número da revista, apresenta um caráter mais crítico e politizado, propondo-se a uma análise – uma "digestão" – do que representou a década de 1920 na sociedade brasileira e, mais especificamente, na cidade onde é publicada. Porém, diferentemente das duas revistas anteriores, a temática urbana é aparentemente deixada de lado, com raríssimas exceções compostas por trechos de manifestos ou menções nos poucos poemas que serão levados ao público.

A revista divide-se em duas fases, chamadas de "dentições" por seus editores: a primeira (com dez números publicados mensalmente entre maio de 1928 e fevereiro de 1929) tinha o formato de um pequeno jornal, com oito páginas, apresentando principalmente poemas e contos de diversas partes do país, além de uma parte reservada para divulgação e análise de

novos livros. Em sua segunda "dentição" a revista muda de formato, apresentando-se como suplemento de uma folha do jornal *Diário de São Paulo*, com uma diagramação esteticamente mais confusa (sem deixar claro uma ordem de leitura) e periodização semanal entre 17 de março e 1 de agosto de 1929 (apesar de uma interrupção entre os números 9 e 10, devido a problemas com o fornecimento de papel). Nesta fase será menos comum o aparecimento de poesias e contos, sendo os principais textos voltados à crítica literária, social e cultural. Também é muito fraca a presença de imagens em ambas as dentições, ainda que apareçam no primeiro número da primeira fase e no último da segunda, respectivamente, um estudo de Tarsila do Amaral para o Abaporu e uma fotografia do quadro Antropofagia. No entanto, a principal diferença entre as duas dentições, além da direção e do corpo de colaboradores (tema abordados mais adiante), está no acirramento de uma posição ideológica marcada pela filosofia da antropofagia. Segundo Schwartz:

> nenhuma revista de vanguarda, em toda América Latina, se iguala à *Revista de Antropofagia*. Seja pela originalidade de uma filosofia revolucionária, em que se imbricam o pensamento de Marx, Freud e Breton, seja pela ferocidade oswaldiana dos ataques aos contemporâneos. (1995, p. 239)

Se a *Revista de Antropofagia* representou esse momento de transição em São Paulo, deixando evidente o caráter ideológico que o discurso vanguardista estava incorporando, encontramos em Buenos Aires outra forma assumida pela vanguarda da década de 1930 com a revista ***Sur***. Publicada a partir de janeiro de 1931, manteve diversas periodizações até o ano de 1992, data do último número da revista (371). Deter-nos-emos neste trabalho à análise dos cinco primeiros anos da revista, compostos por vinte e sete números com uma publicação inicialmente trimestral (ainda que marcada por certa irregularidade) até 1934, para depois começar a ser publicada mensalmente até 1951, quando o formato da revista é modificado e sua publicação se torna mais espaçada. Desde seu início, o formato da revista antecipa um conservadorismo estético estranho às revistas anteriores, apresentando-se sob a forma de um livro com tamanho que varia entre cem e duzentas páginas. No entanto, isso não significa que seu conteúdo tomará o mesmo rumo: através de uma visão interdisciplinar, pertencente a um período de constantes conflitos e golpes políticos, *Sur* surge como uma ferramenta de debate cultural. A visão urbana reaparece marcada por um cosmopolitismo em um grande número de artigos, buscando principalmente na cidade de Buenos Aires, mas não só, um entendimento para a condição do continente americano, que na visão de sua fundadora e diretora, Victoria Ocampo, "*se parece a esos niños cuya infancia se marchita de vivir siempre entre adultos*".[7] *

7. OCAMPO, Victoria. "Carta a Waldo Frank". *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 1, n. 1, p. 7-18, verano, 1931.

Serão, enfim, estas quatro revistas que tomaremos como base para nosso trabalho: *Klaxon*, *Martín Fierro*, *Revista de Antropofagia* e *Sur*. Percorrendo com elas um período que se inicia em maio de 1922 e se encerra em 1936, essas revistas determinam uma periodização que coincidirá com o "*ciclo cronológico das vanguardas*", expressão de Jorge Schwartz (1995, p. 34) para se referir ao período de maior trabalho intelectual desse grupo de escritores latino-americanos, o qual se inicia com a Semana de Arte Moderna de 1922 e é encerrado com a polêmica criada em torno dos *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, redigido por Diego Rivera, Leon Trotski e André Breton, e *Un caudaloso manifiesto de Breton*, de Jorge Luis Borges, ambos de 1938.[8] Além de intercalar visões formadas em São Paulo e em Buenos Aires, esse percurso temporal permitirá um olhar mais abrangente das representações urbanas contidas nessas revistas (que extravasam os limites das cidades onde são publicadas), tornando mais efetiva a análise dos discursos históricos formados a partir da interpretação dessas representações.

Já começamos aqui a observar o vínculo formado entre o suporte material dessas revistas – com suas características literárias – e a representação do ambiente urbano onde elas estão inseridas e do qual não podem ser dissociadas. Assim, se as duas primeiras revistas – *Klaxon* e *Martín Fierro* – dão ênfase aos elementos estéticos da literatura, a cidade por elas representada será quase uma caricatura iconográfica que remete à ideia mais superficial de modernidade – condizente, podemos dizer, com um primeiro período de assimilação desses novos valores culturais. Já a *Revista de Antropofagia*, recorrendo a uma mescla de questionamentos estéticos e radicalismo ideológico, parece ignorar a cidade enquanto elemento formal, direcionando seu olhar para a cultura e a sociedade (que não deixam de refletir essas cidades), mas vinculado a um primitivismo considerado chave para a identidade daquele momento. Essa suposta ausência da cidade nos levará a uma interpretação pelo negativo, onde o conteúdo representado moldará os limites do discurso moderno onde a cidade vista pelo antropófago se insere. Por fim, a revista *Sur* demonstrará uma preocupação intelectual com a cultura erudita que a distancia do debate em torno da estética literária, refletindo sobre o significado de uma condição americana que libera a cidade de uma modernidade alegórica.

Essas características encontram um correspondente no formato da representação: como colocamos no início, as ideias também são moldadas pelo meio físico onde são veicula-

---

* *se parece a essas crianças cuja infância se passa vivendo sempre entre adultos*.

8. O primeiro manifesto, redigido no México, irá militar a favor de uma arte que possa defender a liberdade através da revolução, não se deixando ser abatida pelos regimes autoritários. Já Borges, fazendo alusão aos manifestos publicados vinte anos antes que formavam a base do conceito de ruptura nas diversas artes de vanguarda (literatura, pintura, música e arquitetura), aponta para o valor ultrapassado de um pensamento autoritário sobre a arte, a qual não precisa servir unicamente à política, o que negaria a própria independência da arte.

das, podendo, inclusive, sugerir distintas formas de recepção dessas ideias, conforme aponta a historiadora brasileira Gabriela Soares, para quem:

> avaliar a forma dos textos supõe considerar **as interferências que se interpõem entre a criação do autor e a materialização da obra** – as demandas estratégicas, políticas ou mercadológicas, as negociações com o editor, a adequação a determinados padrões de linguagem ou organização, as possibilidades e os limites das técnicas de impressão disponíveis. (2011, p. 91, grifo nosso)

Podemos prosseguir tomando emprestada a classificação elaborada por Sarlo (2010) e apropriada por Schwartz (1995), onde as revistas podem ser divididas ora por seu viés estético – *revistas de ruptura* – e ora por seu comprometimento "*com os processos da modernidade* [mais] *do que com a vanguarda propriamente dita*" (SCHWARTZ, 1995, p. 37) – *revistas de modernização*. Segundo esses autores, as revistas do primeiro grupo – onde podemos inserir *Klaxon*, *Martín Fierro* e *Revista de Antropofagia* – terão uma vida mais curta, decorrente de sua proposta renovadora ou de seus polêmicos debates, portadores de novos valores artísticos e culturais; porém, uma vez que essas revistas literárias são direcionadas a um estrato letrado da sociedade, por vezes conservador e defensor das tradições, não encontrarão meios de sustentação econômica para sua manutenção.

Como demonstramos, foi este o destino da revista *Klaxon*, que deveu seu inesperado fim a problemas econômicos, visto que não havia público suficiente para seu custeio. Isto não significa dizer, entretanto, que seus ideais não repercutiram na sociedade; pelo contrário: *Klaxon* impulsionou um processo de transformação da literatura que encontrou adeptos em diversas outras publicações brasileiras, com referências diretas a seus colaboradores. Quanto a *Martín Fierro*, ainda que polêmica, sua recepção foi significativa em Buenos Aires, o que pode ser associado à consistência do grupo que a rodeava, à elevada condição econômica de parte dele e à sua importância política (como demonstra a publicação de uma carta do presidente da república, Torcuato de Alvear, no segundo número da revista, assinada simplesmente como *Marcelo*). Por fim, embora não por problemas efetivamente econômicos, o término da *Revista de Antropofagia* também pode ser associado ao rechaço do público leitor que, em protesto contra a polêmica revista, levou ao crescimento do número de devoluções do jornal *Diário de São Paulo*, onde a mesma era publicada, obrigando Rubens do Amaral (responsável pelo jornal) a terminar com a página.

Por outro lado, as Revistas de Modernização "*não se propõem a transgredir as normas do establishment literário local.* (...) *Desprovidas do caráter agressivo das publicações de vanguarda, isso lhes garante maior estabilidade e maior continuidade*" (SHCWARTZ, 1995, p. 38). Esse é um dos fatores que explica a longevidade da revista *Sur*, que encontra um

campo intelectual já estruturado em torno dos elementos que ela irá se debruçar e consolidar. Nas palavras de Sarlo:

> *Sur* ocupa o campo que já havia sido conquistado por *Martín Fierro* e não precisa, para ampliá-lo ou modificá-lo, recorrer às táticas de guerrilha estética do martinfierrismo. *Sur* vem para consolidar, na doutrina, alguns pontos que *Martín Fierro* explorara com espírito de ruptura. (2010, p. 259)

Se isto ocorre em Buenos Aires, o mesmo não passará em São Paulo, resultado, talvez, de uma sociedade conflituosa permeada por interesses aristocráticos e burgueses que não permitem a evolução de um debate cultural pelo menos até meados da década de 1940, quando Mário de Andrade publica *Aspectos da literatura brasileira*, reconhecendo a nova condição do artista brasileiro, o qual passa a ter,

> diante de uma verdade social, uma liberdade (infelizmente só estética), uma independência, um direito às suas inquietações e pesquisas que não tendo passado pelo que passaram os modernistas da Semana, ele nem pode imaginar que conquista enorme representa. Quem se revolta mais, quem briga mais contra o politonalismo de um Lourenço Fernandes, contra a arquitetura do Ministério da Educação, contra os versos "incompreensíveis" de um Murilo Mendes, contra o personalismo de um Guinard? (ANDRADE, 2002, p. 275-6)

Embora notemos aqui uma importante diferença entre São Paulo e Buenos Aires, o que se reflete nas publicações analisadas, nossa tentativa de análise dos textos não fica comprometida, uma vez que é justamente a partir das relações entre as divergências e as semelhanças que pretendemos estabelecer e ultrapassar os limites da representação de uma cidade moderna que corresponde a uma narrativa forjada por essa vanguarda. Ao extrapolar esse limite, conseguimos enxergar mais nitidamente os elementos que se aproximam de uma possível realidade e aqueles que são criados pelo discurso moderno. Dessa forma, ainda que as revistas buenairenses tivessem uma importância quantitativa muito superior às de São Paulo, o mesmo não ocorre quando, no lugar de comparar as revistas entre si, as comparamos com suas cidades. Nesse sentido, Buenos Aires já se conforma neste período como um importante polo cultural, econômico e político em seu país. Enquanto isso, São Paulo mal consegue competir com o Rio de Janeiro o posto de centro político e demográfico brasileiro, restando – o que não é pouco, diga-se de passagem – seu emergente poder econômico e sua importância no debate cultural que começa a se desenrolar já na década de 1910.

Não obstante, embora sejam nítidas as diferenças entre São Paulo e Buenos Aires, e entre suas publicações, o mesmo não ocorre quando analisamos as relações formadas no âmbito cultural dessas cidades (no interior de seus respectivos países) com o afloramento de uma vanguarda artística que nelas atua. Em outras palavras: o que *Martín Fierro* e *Sur* representam

para Buenos Aires é proporcional ao que *Klaxon* e a *Revista de Antropofagia* representam para São Paulo, de forma que o elemento a ser analisado – a saber: a representação da cidade no interior do discurso moderno – se mantém constante em ambas as situações. É por este motivo que não é incomum encontrarmos autores que se dedicam a estudar as vanguardas literárias nestas mesmas cidades recorrendo justamente a estas revistas, como apontamos acima no caso de Sarlo para Buenos Aires, ou como no caso da introdução da edição fac-símile da *Revista de Antropofagia*, de autoria de Augusto de Campos, para quem esta revista forma, ao lado de *Klaxon*, as publicações mais representativas e características do Modernismo brasileiro (CAMPOS, 1975).

Por fim, fazemos apenas mais uma observação sobre nossa fonte primária, vinculada a importância que adquirem no ambiente onde são publicadas, ainda que não seja o objetivo traçado para este trabalho: a identificação de um público receptor dessas ideias, aquele estrato letrado ao qual nos referimos e que pode nos revelar não apenas a forma de recepção e aceitação das ideias que circulavam nesses periódicos, mas também o grau de sua presença nas questões sociais, culturais ou políticas desses centros urbanos. Seria o caso de recuperar as "*formas subjetivas de recepção das ideias em circulação*", constituindo "comunidades interpretativas, *estabelecendo maneiras de 'ler' e apropriações autorizadas, com vistas a conformar horizontes culturais*" (SOARES, 2011, p. 93, grifo da autora).

Novamente recorrendo às diferenças entre as duas cidades estudadas, verificamos que o analfabetismo deixou de ser um problema central na educação argentina desde a aprovação da *Ley de Educación Común 1420*, em 8 de julho de 1884, onde se instituiu a educação pública, gratuita e obrigatória a todos os argentinos. Antes de uma preocupação social, tal prática é associada por diversos autores a uma tentativa do poder público de "argentinizar" uma crescente população imigrante que não mantinha relações de identidade com a cidade de Buenos Aires, tática que se estendeu também a sanção do serviço militar obrigatório (GUTMAN; HARDOY, 2007, p. 125; GORELIK, 2010, p. 181). Esse dado poderia nos permitir supor que a recepção dessas revistas na Argentina era maior que no Brasil, uma vez que o analfabetismo ainda alcançava grande parte da população neste país.[9] Por outro lado, também é razoável supor que um público alfabetizado não é o único fator que determina o contato com essas revistas,

9. Apenas para efeito de comparação, enquanto na Argentina as taxas de analfabetismo caíram de 53,3% em 1895 para 13,6% em 1947, no Brasil as taxas eram de 82,6% em 1890 e de 57,2% em 1950; ou seja: em 1950 o Brasil mantinha uma taxa de analfabetos superior a de 1895 na Argentina. Entre Buenos Aires e São Paulo uma proporção parecida pode ser verificada: enquanto na primeira cidade a taxa era de 31,6% em 1914, na segunda, em 1920, era de 64,7%, praticamente o dobro. (Fontes: Argentina / Buenos Aires: CAMPOBASSI, Carlos. "El analfabetismo en la República Argentina". *Serie Estudios y documentos*, n. 13. CENDIE. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, 1966, p. 28; Brasil: FERRARO, Alceu. "Analfabetismo e níveis de letramento no Brasil: o que dizem os censos?" Revista *Educação & Sociedade*, Campinas, vol. 23, n. 81, dez. 2002, p. 21-47; São Paulo: FERRARO, Alceu, KREIDLOW, Daniel. "Analfabetismo no Brasil: Configuração e gênese das desigualdades regionais". Revista *Educação e Realidade*, n. 29 (2), jul. dez. 2004, p. 179-200).

sendo necessário também um elevado interesse não apenas em literatura e artes, mas, ainda mais especificamente, em uma literatura e uma arte de vanguarda. É neste sentido que Antônio Cândido, em *Literatura y subdesarrollo*, afirma que:

> na maioria de nossos países há grandes massas que ainda não alcançaram a literatura erudita, mergulhando em uma etapa folclórica de comunicação oral. Quando são alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam ao domínio da rádio, da televisão, das tiras cômicas (comic strips) e revistas de histórias em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa. Daí que a alfabetização não aumenta proporcionalmente o número de leitores de literatura, como a entendemos aqui, mas lança os alfabetizados, ao lado dos analfabetos, diretamente da fase folclórica a essa espécie de folclore urbano que é a cultura massificada. (apud MORENO, 1972, p. 339)

Essa população recém alfabetizada e absorvida pelo processo de urbanização, se é mínima em São Paulo, corresponde à parcela da população portenha que nos permite entendê-la como alfabetizada, mas afastada da literatura de vanguarda. Dessa forma, voltamos ao público composto basicamente pela elite erudita aristocrática e burguesa, ambas com interesses econômicos diferentes (às vezes, complementares), porém dividindo interesses semelhantes nas artes e na literatura, longe da simpatia pela vanguarda. Se não é possível, para o momento, partir para uma melhor especificação deste grupo, também não o é necessário. Basta-nos, como complementa Schwartz, compreender que os leitores dessa vanguarda estética eram compostos por uma "*minoria letrada que, embora não fosse significativa numericamente, era uma elite capaz de operar mudanças, seja no campo intelectual, seja no campo político*" (1995, p. 40).

Por fim, podemos acrescentar que, independente da afirmação sobre se essas publicações possam ter ou não contaminado as opiniões públicas e, assim, respingado em decisões de caráter político ou econômico que venham a influir nas transformações urbanas que se operavam naquele período, parece-nos mais correto investigá-las como fonte das ideias que circulavam naquele ambiente, as quais podem encontrar correspondência em atitudes tomadas no campo do urbanismo, entendendo que fazem parte de um mesmo quadro cultural. Daí o interesse em entender o público-alvo, uma vez que se trata de um dos extremos de uma *comunidade interpretativa*, cuja outra ponta é composta pelos grupos que dirigiam e colaboravam com as revistas, sobre os quais no deteremos agora.[10]

---

10. O termo "*comunidade interpretativa*" foi cunhado por Stanley Fisch em *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities* (1980) e determina que o significado de um texto extrapola os limites das próprias palavras e interage com o universo do leitor, o qual concede um novo significado àquele conjunto de palavras. Porém, podemos considerar que as características deste determinado autor que interagem com o texto configurando certas significações estão também presente em outros leitores, os quais compartem valores culturais específicos, conformando as *comunidades interpretativas*. Segundo Stanley Fisch, "*os significados e os textos produzidos por uma comunidade interpretativa não são subjetivos porque não provêm de um individuo isolado, mas de um ponto de vista*

Dos indivíduos ao grupo: o lugar das ideias

No primeiro número da revista *Sur*, o escritor francês Pierre Eugène Drieu la Rochelle (1893-1945), em texto intitulado *Carta a unos desconocidos* e direcionado aos novos escritores que se reuniam em torno da revista, escreve que "*una revista es un grupo de hombres que se juntan en su juventud y que dicen juntos lo que piensan juntos*".[11] * Nas seções anteriores fizemos uma rápida apresentação das revistas, perpassando seu formato físico sem, no entanto, entrar no mérito de seus fundadores, diretores e colaboradores. Entendemos que ao analisar esses personagens, devemos ter o cuidado de não interpretá-los individualmente, mas, como sugere Drieu la Rochelle, como um grupo, um conjunto de ideias que se reformulam e se ressignificam quando são confrontadas. Obviamente, isso não significa que todos os personagens tenham o mesmo peso nesse grupo. Alguns deles, considerados centrais nessas revistas, muitas vezes responsáveis por sua fundação ou por sua direção, irão conduzir parcialmente o teor dos debates com maior presença que outros eventuais colaboradores. Por esta razão, faremos aqui uma breve síntese desses grupos, com uma devida atenção aos principais personagens, não pretendendo, claro está, aprofundar questões ligadas a teorias literárias ou vanguardistas em cada um deles (muitos deles sozinhos já exigiriam um estudo que ultrapassa em muito os limites de uma pesquisa dentro da própria literatura, o que dirá dentro do urbanismo).

A primeira delas, ***Klaxon***, irá se distinguir das demais por não apresentar de forma clara qual é o grupo que a dirige. Como indica Lara, não há "*muitas informações sobre um 'grupo de Klaxon'*" (LARA, 1972, p. 20). Porém, alguns testemunhos podem nos ajudar a definir quais são os principais participantes desse suposto grupo, como o de Luiz Aníbal Falcão, que descreve como eram os escritores que se encontravam no escritório de Tácito de Almeida para discutir a revista:

> **Guilherme de Almeida** [1890-1969], cuja palavra sempre parecia carregada de ritmos encobertos, falando com extrema agilidade, **Mário de Andrade** [1893-1945], sempre com o seu sorriso benevolente e bom em que a própria ironia era indulgente; **Tácito de Almeida** [1889-1940], sizudo e meditativo, intervindo raras vezes mas sempre lapidarmente; **Rubens de Moraes** [1899-1986], vibrante, apaixonado, peremptório; **Yan de Almeida Prado**

---

convencional e público" (apud LIERNUR, 2008, p. 18). Esse conjunto de características pode ser reconhecido a partir da identificação das ideias que circulam neste determinado ambiente, que no caso deste trabalho também permeia o grupo que dirige essas revistas. Assim, ainda que ambos os grupos – escritores e leitores – não dividam uma mesma posição sobre esse conjunto de ideias, ambos formam com elas um constante movimento de alimentação e condicionamento.

11. ROCHELLE, Drieu la. "Carta a unos desconocidos". *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 1, n. 1, p. 54, verano, 1931.

* *uma revista é um grupo de homens que se juntam em sua juventude e dizem juntos o que pensam juntos*.

> [1898-1991], curioso de tudo, extremamente informado; **Couto de Barros** [1896-1966] destilando, fleugmático, suas observações concentradas, mordazes e penetrantes. **Oswald de Andrade** [1890-1954], inquieto, paradoxal, prolixo, o mais veemente de todos. (apud LARA, 1972, p. 21)

Apesar de diversificado, com posições políticas que vão desde a direita conservadora (como no caso de Yan de Almeida Prado) até a esquerda marxista (como em Oswald de Andrade), esse é o grupo que dará unidade à *Klaxon*, de forma que a aparente homogeneidade da revista nos indica que o debate político não será o elemento central do grupo e tampouco permeará o debate literário, reforçando assim o pressuposto de que o projeto ideológico não será a característica marcante neste período (LAFETÁ, 1974). Uma ressalva pode ser feita quanto à figura de Mário de Andrade, intelectual considerado o principal mentor da revista, a quem também é creditado o texto de apresentação de *Klaxon*, assinado *Redação*. Podemos então dizer que existe uma unidade em torno dos escritores, mas que é marcada sutilmente por Mário de Andrade, quem parece premeditar as próximas etapas do Modernismo paulista, como poderemos verificar em alguns de seus textos analisados neste trabalho.

Outros autores brasileiros de peso também contribuem para a revista, como Menotti del Picchia (1892-1988), Sergio Buarque de Holanda (1902-1982), Manuel Bandeira (1886-1968), Luis Aranha (1901-1987) e Plínio Salgado (1895-1975). Algumas publicações de autores estrangeiros – franceses, italianos, espanhóis ou portugueses – marcam o cosmopolitismo da revista, como Charles-Baudouin (1893-1963), Roger Avermaete (1893-1988), Guillermo de Torre (1900-1971) ou Antônio Ferro (1895-1956), que publicam em seu idioma natal. Por fim, *Klaxon* também irá contar com uma pequena colaboração de artistas plásticos na seção *Extra-texto*, com desenhos do escultor Victor Brecheret (1894-1955), dos pintores Di Cavalcanti (1897-1976), Zina Aita (1900-1967), Anita Malfatti (1889-1964), John Graz (1891-1980) e Tarsila do Amaral (1886-1973) e do diretor de cinema Alberto Cavalcanti (1897-1982), além de uma reprodução de página musical de Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

Quanto à ***Martín Fierro***, o principal personagem a reunir ao seu redor um grupo com o qual fundaria a revista foi Evaristo González Méndez (Evar Méndez, 1888-1955), que no final de 1923 convocou juntamente com Samuel Glusberg (1898-1987) alguns jovens escritores que passaram a se reunir no café *La Cosechera* (sobre a *Avenida de Mayo*), e na *Confitería Richmond* (sobre a rua *Florida*). Esse grupo, formado inicialmente por Ernesto Palacio (1900-1979), Conrado Nalé Roxlo (1898-1971), Pablo Rojas Paz (1896-1956), Luis Leopoldo Franco (1898-1988) e Cayetano Córdova Iturburu (1902-1977) passou a ser conhecido como *Martinfierristas*, ao qual se juntaram Jorge Luis Borges (1899-1986), Oliverio Girondo (1891-1967), Ricardo Güiraldes (1886-1927) e Macedonio Fernandez (1874-1952), entre outros, sendo os dois últimos considerados grandes mestres pelos demais (SALAS, 95, p. X).

A coesão deste grupo naquele período, envolvido com a difusão das novas correntes estéticas vanguardistas, levou à criação da denominação *Grupo Florida* (o mesmo que já havia se reunido em torno da revista *Proa*), tradicional referência portenha que se opõe ao *Grupo Boedo*, este último mais próximo de uma realidade social que deságua nas revistas *Los pensadores* e *Claridad*. Embora muito comum na literatura, inclusive especializada, a polêmica criada em torno a estes dois grupos é considerada fictícia por muitos autores, como o próprio Borges, uma vez que era normal a alternância de escritores entre os dois grupos, mantendo amizades e afinidades com ambas "escolas", caso do escritor Roberto Arlt. No entanto, independentemente do que pensava individualmente cada um dos personagens que compunham estes grupos, ressaltamos aqui o caráter que os une em torno de uma ideia central, aquela a ser explorada em *Martín Fierro*. Assim, enquanto o grupo *Boedo* se aproxima de uma literatura de esquerda com preocupações sociais, o *Florida* está muito mais preocupado com a questão estética da literatura e da arte de vanguarda, incorporando um humor sarcástico típico dessas publicações, como também ocorreu em *Klaxon*.

Ainda sobre *Martín Fierro*, acrescentamos outras importantes figuras que também colaboraram com a revista portenha, caso do arquiteto e crítico de arte Alberto Prebisch (1889-1970) e dos escritores Eduardo J. Bullrich (1895-?) e Sérgio Piñero, sendo esses três co-diretores da revista juntamente com Oliverio Girondo e Evar Méndez entre os números 17 e 36. Por fim, *Martín Fierro* também contou com a participação dos pintores Xul Solar (1887-1963) e Emilio Pettoruti (1892-1971) representando as artes plásticas, além de publicar dezenas de outros desenhos de autoria de Pablo Picasso (1881-1973), Marc Chagall (1887-1985) ou Salvador Dalí (1904-1989), obras produzidas na Bauhaus e projetos do arquiteto Le Corbusier (1887-1965), entre outros.

Para a análise do grupo reunido na ***Revista de Antropofagia***, é necessário atentar às distinções entre as duas fases, as quais possuem características muito próprias que quase permitem a identificação de duas revistas diferentes. Dirigida pelo paulista Antônio de Alcântara Machado (1901-1935) e gerenciada pelo gaúcho Raul Bopp (1898-1984), a primeira dentição abrigará muitos integrantes oriundos de *Klaxon*, aos quais se agrega uma nova geração de escritores, porém agora com uma postura que já começa a se desprender das preocupações estéticas para esboçar uma primeira ideia do que seria a filosofia antropófaga. Encontraremos nesta fase um trecho inicial de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e o famoso *No meio do caminho*, de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), além de diversas contribuições de Manuel Bandeira, Ascenso Ferreira (1895-1965), Augusto Meyer (1902-1970), Murilo Mendes (1901-1975) e de alguns escritores do grupo mineiro Cataguases, como Rosário Fusco (1910-1977), Ascânio Lopes (1906-1929), Henrique de Resende (1899-1973) e Guilhermino Cesar (1908-1993). Poucos serão os desenhos encontrados na revista: além de um primeiro esboço de Abaporu, de Tarsila

do Amaral, como já dissemos, vêm ao público uma gravura de Antônio Gomide (1895-1967), um desenho do próprio Rosário Fusco e, por fim, ilustrando o trecho de Macunaíma, uma gravura da argentina Maria Clemencia.[12]

Não podemos deixar de citar os dois principais responsáveis pelo rumo que a revista tomaria em sua segunda fase: Oswald de Andrade e Oswaldo Costa. Este último publica ainda no número 1 da primeira dentição o texto *A 'Descida' Antropophaga*, o qual é finalizado com uma frase que se torna símbolo dos futuros antropófagos radicais: "*Quatro séculos de carne de vacca! Que horror!*". Já Oswald de Andrade, além do Manifesto Antropófago, dirigirá uma provocação a Mário de Andrade, assinada com o pseudônimo de João Miramar. Nela, Oswald marcará o começo de um conflito que levará ao rompimento desse grupo, emergindo então uma segunda fase muito mais radical sob o comando dos dois "oswaldos", além de uma forte participação de Raul Bopp, que permanece, e de Geraldo Ferraz (1905-1979), que passa a integrar o grupo no papel de "açougueiro" – secretário da revista.

Nesta última dentição será muito comum o uso de pseudônimos, alguns ainda hoje não identificados. Também serão utilizados muitos fragmentos de textos de intelectuais com os quais os novos antropófagos se identificam, como o dramaturgo Bernard Shaw, o poeta surrealista Benjamin Péret, os filósofos Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche e Hermann Keyserling, Freud, Marx, Darwin, entre outros. Esse quadro tão divergente de contribuições vai delineando a "cara" do movimento antropófago, um punhado de ideias que se misturam e são deglutidas pelos escritores brasileiros, que passam a olhar mais criticamente a produção que vem de fora, principalmente a europeia. Este talvez seja um ponto de inflexão para uma postura mais ideológica, onde as transformações na literatura não mais se resumem à questão estética, ainda que esta esteja presente (o formato jornalesco-*collage* da revista deixa evidente essa estética que ultrapassa os limites da própria literatura, sem tomar, contudo, posição mais importante que a ideia veiculada).

Chegamos, enfim, a revista ***Sur***, cuja história não pode ser desvinculada da escritora e intelectual feminista Victoria Ocampo (1890-1979), figura central na fundação e direção da revista até sua morte, quando passam a ser publicados apenas números especiais de *Sur*. Pertencente a uma rica família da aristocracia buenairense, Ocampo mantém relações pessoais com importantes personagens no cenário das artes e da literatura, como o romancista e filósofo norte-

12. Embora não tenha sido possível encontrar maiores informações sobre essa artista argentina, é curiosa a constatação de Patrícia Artundo (2004) sobre alguns exemplares encontrados na biblioteca pessoal de Mário de Andrade, onde estava a "*maioria dos livros publicados pela Editorial Martín Fierro e pela Sociedad Editorial Proa*. *Os* Veinte Poemas para ser Leídos en el Tranvía, *na edição tranviaria a 20 centavos,* La Musa de la Mala Pata, *de Olivari, e* La Guitarra de los Negros, *de Ildefonso Pereda Valdés, com ilustrações de* ***María Clemencia*** *e Norah Borges, isto é, os únicos três livros publicados pela Editorial Martín Fierro*" (2004, p. 70-71, grifo nosso).

americano Waldo Frank (1889-1967), o escritor Jorge Luis Borges, o arquiteto Le Corbusier (sendo ela uma das responsáveis pelo financiamento da visita do arquiteto à América do Sul em 1929) ou o filósofo espanhol José Ortega y Gasset (1883-1955). Esse grupo se dividirá inicialmente em dois conselhos (um estrangeiro e outro nacional), sofrendo poucas alterações no decorrer de seus primeiros anos, como atesta Maria Teresa Gramuglio:

> A revista manteve desde sua fundação um núcleo estável que persistiu ao longo de anos, cuidando-se para que ele estivesse presente em todos os números publicados. No primeiro número, a lista incluía um Conselho Estrangeiro, integrado pelo músico suíço **Ernest Ansermet** [1883-1969], o escritor francês **Pierre Drieu La Rochelle**, o italiano **Leo Ferrero** [1903-1933], o norte americano **Waldo Frank**, o dominicano **Pedro Henríquez Ureña** [1884-1946], o mexicano **Alfonso Reyes** [1889-1959], o espanhol **José Ortega y Gasset** e o franco-uruguaio **Jules Superville** [1884-1960]. Este era logo seguido de um Conselho de Redação, integrado por figuras locais: **Jorge Luis Borges**, **Eduardo J. Bullrich**, **Oliverio Girondo**, **Alfredo González Garaño** [1886-1969], **Eduardo Mallea** [1903-1982], **María Rosa Oliver** [1898-1977] e **Guillermo de Torre**. (2007, p. 52)

Outros nomes ligados à cultura, arte ou história americana também serão constantemente publicados na revista, como o arquiteto Alberto Prebisch, o historiador argentino José Luis Romero (1909-1977), ou o arquiteto russo naturalizado argentino Wladimiro Acosta (1900-1967), além de outros intelectuais europeus ou norte-americanos como Keyserling, o escritor espanhol Ramón Gomes de la Serna (1888-1963), o historiador Lewis Mumford (1895-1990), o arquiteto Walter Gropius (1883-1969) ou o escritor Aldous Huxley (1894-1963), para citar alguns dos nomes. Apesar de muitos novos colaboradores, é possível identificar um corpo central que deriva do *grupo Florida* nas figuras de Borges, Girondo e Guillermo de Torre, embora já não mais identificados – ao menos na revista – com os ideais propagados alguns anos antes em *Martín Fierro* (GRAMUGLIO, 1983, p. 8).

Verificamos que o grupo formado por Ocampo é marcado por um cosmopolitismo que foge ao padrão das demais revistas, apresentando um grau de amadurecimento e uma postura intelectual debruçada sobre um debate cultural que destoa do padrão das "primeiras vanguardas". Esses autores já não veem mais a necessidade de lutar por uma ruptura de valores; ao contrário: pretendem dar continuidade ao projeto moderno, aprofundando-se nas questões teóricas que estavam situadas em um segundo plano na década anterior. Trata-se, vale acrescentar, de um grupo formado predominantemente por uma elite aristocrática que se vê constantemente ameaçada pela "rebelião das massas" ante um governo que há pouco havia estabelecido o sufrá-

gio universal com a promulgação da Lei Sáenz Peña (1912), permitindo o acesso das grandes massas ao voto. [13]

De forma geral, verificamos que no caso dos dois países existe uma certa permanência de alguns personagens individuais em suas revistas, o que não significa que o grupo permanece o mesmo. Em São Paulo, *Klaxon* e as duas fases da *Revista de Antropofagia* vão apresentar ideias radicalmente distintas, a primeira mais próxima ao futurismo e ao cubismo, enquanto a segunda mais ligada ao surrealismo, formas de expressão que respingam na imagem das cidades representadas. Porém, é interessante notar que os dois principais mentores dessas revistas, Mário de Andrade (na primeira revista) e Oswald de Andrade (na segunda), formavam com Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Menotti del Picchia, em 1922, o *Grupo dos cinco*, semente da Semana de 22, onde suas ideias ainda convergiam sobre algumas características do Movimento Modernista. Menos de uma década depois, tomam rumos completamente distintos. Embora de maneira não tão radical, também observamos essa mudança de posicionamento nos grupos *Martín Fierro* e *Sur*: De início, levados pelas novidades que se apresentam às artes modernas, muitas trazidas por Borges (que havia retornado em 1921 da Europa, após uma estadia cinco anos na Suíça e outros dois na Espanha), foram aos poucos se acomodando em suas inquietações e entusiasmos estéticos.

Ainda que não existisse uma relação direta entre os grupos dos dois países, a identificação de um terceiro grupo nos permite tecer algumas ligações, ainda que construídas em um plano que foge daquele verificado nas referências explícitas de seus integrantes. Trata-se de um grupo oculto por trás dos nomes que assinavam os editoriais e manifestos das revistas, permeando o ambiente cultural daquele período. Vejamos, por exemplo, uma carta escrita por Victoria Ocampo na cidade de Paris, em 18 de março de 1930:

> La velada con Cocteau, Ortega, Ramón Gómez de la Serna y Marie Louise Bousquet fue un éxito. Cocteau se sentía a las mil maravillas; no paraba de hablar, y todo lo que decía era de un encanto y una calidad única (...). Ortega – que tiene debilidad por ese estilo de ingenio – estaba deslumbrado. Ramón también. Marie Louise emitía pequeños gorgoritos de alegría – como si hubiera sido capaz de comprender. Es inútil tratar de repetir la conversación. Coc-

13. Livro muito citado na revista *Sur*, *A Rebelião das Massas* foi escrito por José Ortega y Gasset em 1929, demonstrando a possibilidade de uma ascensão das massas ao poder através de um mentor político populista, analisando o fenômeno do *homem-massa*. Essa visão norteará parte dos ideais da revista, uma vez que, como esclarece Paulo Renato Silva, "*a representação da Sur como uma revista pura e exclusivamente cultural, desinteressada pela política, não pode ser vista desconsiderando-se as pressões políticas que Victoria Ocampo e os colaboradores da Sur estavam sofrendo*" (SILVA, 2004, p.27).

> teau dice y actúa, mimetizando las cosas que dice: imposible reproducir su magia.* (apud BORDELOIS; GREMENTIERI, 2008, p. 26)

Sete anos antes, episódio semelhante se reproduzira nessa mesma cidade, entretanto, com Oswald e Tarsila como protagonistas, segundo descreve Aracy Amaral:

> Nos primeiros dias de junho Tarsila registra em carta à família a ida de Cendrars a seu ateliê: "Quarta-feira ofereci um almoço brasileiro ao maior poeta francês atual: o mutilado de guerra Blaise Cendrars que com toda a sua incontestada grandeza é o rapaz mais simples do mundo." De imediato, Cendrars apresenta-os a seus amigos, começando por Brancusi (...). Sua animação vai num crescendo quando conhece Jean Cocteau, "o ai Jesus da modernidade" e também visita Mme. Apollinaire. (...)
>
> Nessa primeira quinzena de junho os compromissos se intensificam: participam do jantar a Ramón Goméz de la Serna, no Pen's Club (também chamado, segundo Tarsila, "Cercle Littéraire International"). (2003, p. 104-105)

Pretendemos demonstrar com isso que existia um universo de personagens (em sua maioria, europeus) que mantinha relações com os grupos portenhos e paulistas, personagens que dividiam um mesmo cenário cultural, permitindo a construção de uma ponte interligando esses diferentes autores e possibilitando uma análise a partir de um pano de fundo comum. Contudo, essas relações devem ser tratadas com cautela, uma vez que, ao admitirmos sua existência, podemos apontar inadvertidamente para uma Europa que serve como referência aos artistas que visitam o velho continente, e, com isso, acabar assumindo um discurso moderno que forjou um modelo central e, consequentemente, relegou às demais manifestações culturais uma condição periférica. Queremos, antes, chamar a atenção para a curiosa maneira como é construída a ideia de um grupo de vanguarda sob a qual é possível denominar com um mesmo adjetivo revistas tão distintas, ponto de partida para questionarmos a condição de nossa "*vanguarda adjetivada*" – usando a expressão de Adrián Gorelik, para quem as "*vanguardas foram o resultado combinado de uma produção histórica e de uma restrição crítica e historiográfica*" (2005, p. 18).

** A reunião com Cocteau, Ortega, Ramón Gómez de la Serna e Marie Louise Bousquet foi um êxito. Cocteau se sentia às mil maravilhas; não parava de falar, e tudo o que ele dizia era de um encanto e uma qualidade única (...). Ortega – que tem debilidade por esse estilo de talento – estava deslumbrado. Ramón também. Marie Louise emitia pequenos gorjeios de alegria – como se fosse capaz de compreender. É inútil tratar de repetir a conversa. Cocteau fala e atua, mimetizando as cosias que diz: impossível reproduzir sua magia.*

Quando o cenário se transforma em protagonista

Neste trabalho examinaremos a fonte primária buscando uma compreensão para a conformação de um discurso histórico que descreve a imagem das cidades representadas pelas vanguardas latino-americanas no início do século XX, período atrelado na história desse continente aos processos de modernização que levam a uma interpretação da *modernidade* como processo composto por um centro e algumas periferias. Nesta perspectiva, trilharemos um caminho que parte das revistas de vanguarda para ingressar no objeto de sua representação: as cidades, *a priori*, modernas. No entanto, percorreremos agora um caminho inverso: se podemos considerar que a cidade representada é resultado de uma atitude literária, também é válido pensar que essa literatura se forma atrelada a um contexto espacial marcado pelo processo de urbanização, criando-se assim uma interação entre literatura e cidade que legitima a possibilidade de compreensão de um pelo outro. Cidade e literatura, aliás, são apenas duas variáveis dentro de um ambiente cultural que mantém constantes diálogos com questões tão diversas que torna impossível sua compreensão global (ao menos, dentro dos limites desse trabalho): são questões políticas, sociais, econômicas, urbanísticas, artísticas, mesmo arquitetônicas, que interagindo entre si conformam uma complexa rede de influências, sendo a cidade apenas uma das formas de sua materialização. Resumindo, trata-se aqui de entender o porquê dessa literatura ter se desenvolvido – da forma como a conhecemos – em São Paulo ou em Buenos Aires. Não será o caso de nos debruçarmos agora em como se deu o desenvolvimento destas cidades e como elas se encontravam no período estudado. Porém, faremos uma leitura breve de suas principais características, deixando para os próximos capítulos o aprofundamento dessas questões quando evocados pela análise das revistas.

De forma geral, podemos nos apropriar da divisão sugerida pelo historiador argentino José Luis Romero em *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (2010), quem situa as cidades latino-americanas a partir do ano 1880 no período das *Cidades Burguesas*, onde intensas mudanças foram observadas tanto na sua fisionomia como na sua estrutura social. Resultado do modelo de expansão econômica do capitalismo industrial, parte das cidades latino-americanas conformar-se-á na margem deste modelo: inicialmente dando suporte financeiro, essas cidades deslocarão sua produção ao abastecimento dos mercados europeus principalmente com produtos agrícolas e alimentícios, como o café, o açúcar, cereais, carne, salitre, mas também com metais, couro e lã, reforçando um novo modelo econômico baseado na divisão internacional do trabalho. Neste cenário, competiu a algumas cidades o desenvolvimento de uma atividade industrial ligada a essa produção, vinculada a atividades têxteis, alimentícias ou à construção civil.

Devido principalmente a sua condição geográfica, São Paulo (situada no entroncamento de linhas ferroviárias que davam acesso ao Porto de Santos) e Buenos Aires (cidade porto

por onde escoava a produção do país) foram alvo desse modelo, apresentando na virada do século XIX para o XX um incipiente polo industrial, de onde surgiu, na primeira, a Companhia Industrial (1874), a Companhia Antártica Paulista (1885) ou as Indústrias Matarazzo (1890), e, em Buenos Aires, a *Alpargatas* (1885), a *Bagley* (1892), ou a *Molinos* (1900), dentre outras (MEDRANO, 2003, p. 36-38; GUTMAN; HARDOY, 2007, p. 126-130).[14] Quase paralelamente a este surto industrial, e em constante relação com ele, observa-se nas primeiras décadas do século XX a intensificação do processo de imigração, fazendo a população de São Paulo passar de 240 mil para pouco mais de 1 milhão de habitantes entre 1900 e 1930 e a de Buenos Aires, no mesmo período, passar de 806 mil a mais de 2,1 milhões (HARDOY, 1988, p. 119). Estes dois processos – a industrialização e a imigração – dentro de um ambiente urbano que se desenvolve em escalas desconhecidas nestas cidades até então, conformaram um quadro fortemente vinculado ao surgimento das vanguardas literárias. Embora se referindo a São Paulo, também podemos atribuir a Buenos Aires a seguinte explicação de Lafetá:

> O Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças às **transformações** provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país) iriam estalar e desaparecer em parte. Sensível ao processo de modernização e crescimento de nossos quadros culturais, o Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem "oficializada" (...).
>
> Este dado é decisivo já que a literatura moderna está em relação com a sociedade industrial tanto na temática quanto nos procedimentos (a simultaneidade, a rapidez, as técnicas de montagem, a economia e a racionalização da síntese). (1974, p. 13-14, grifo nosso)

Mas quais seriam, enfim, essas transformações às quais se refere Lafetá? E de que forma essas transformações interagem com nossos escritores e artistas? Grosso modo, os principais centros urbanos latino-americanos, aqueles inseridos no sistema econômico que emergia naquele período, serão alvos de um processo de *modernização*, incorporando em sua paisagem e nos hábitos e costumes de seus habitantes elementos de uma *cultura civilizada europeia* (em contraposição a uma cultura bárbara colonial). São estabelecidos investimentos em infraestrutura (como sistema de distribuição de água, energia elétrica e gás e de recolhimento de esgoto) e em transportes (bondes, ônibus, trens, metrôs); a iluminação pública passa a ser abastecida por eletricidade, impulsionando o uso noturno da cidade; são construídos teatros e cinemas, clubes e

14. As datas entre parênteses se referem ao ano em que essas indústrias foram instaladas nas respectivas cidades. Podemos acrescentar que, em São Paulo, essas indústrias se concentravam próximas às linhas férreas e em terrenos de cotas baixas, em geral mais baratos, formando os bairros do Brás, Mooca, Bom Retiro, Cambuci, Ipiranga, Luz ou Barra Funda, entre outros; já em Buenos Aires, também em busca de terras mais baratas, essas indústrias se instalaram sobretudo na região sul, como nos bairros Barracas e Avellaneda (MEDRANO, 2003, p. 37).

cafés, condicionados pelo e condicionando o comportamento da população que passa a fazer uso do espaço público exibindo-se como quem conhece o que há de mais refinado no mundo civilizado; numerosos e imponentes edifícios públicos e privados são construídos, compondo com os novos espaços públicos abertos (praças, parques e ruas remodelados) uma paisagem que se apresenta como novidade para seus espectadores.

Obviamente, estes elementos não foram distribuídos homogeneamente por toda a cidade, tampouco usufruídos de igual maneira por toda sua população; porém, foi esse o modelo de cidade adotado pelo discurso da *modernidade*, bem como foi nesta área da cidade onde circulavam nossos escritores, aqueles que mais tarde se reuniriam em torno dos grupos que já descrevemos. É justamente aí que, como descreve Lafetá, se dará a transposição de um modelo urbano para a literatura, uma vez que a cidade propiciará uma nova forma de percepção aos olhos de seus habitantes, provocando-os e instigando-os pela simultaneidade, pela velocidade e pela fragmentação que caracterizavam a constante transformação urbana do período.

Referindo-se agora a Buenos Aires, Beatriz Sarlo demonstra como é construída a ponte que parte da cidade moderna rumo às experiências artísticas da vanguarda ao analisar uma antologia poética organizada pelo escritor argentino Alberto Hidalgo em 1926 (*Índice de la nueva poesía americana*), onde estão reunidos poemas de muitos daqueles personagens que participarão de nossas revistas:

> A antologia organizada por Hidalgo é expressão da conjuntura estética vanguardista também pelo destaque dado a dois temas complementares: a modernidade urbana / a recuperação de uma Buenos Aires pretérita ou imaginada. (...) a cidade moderna altera a experiência do espaço, que se traduz em imagens ensaiadas também pela pintura (...). O espaço se modifica porque a velocidade começa a ser um princípio do sistema perceptivo e da representação; o mesmo acontece com ruídos que não existiam para a poesia anterior (...). Decomposição cubista do *continuum* urbano, impacto da modernidade sobre o sistema e as modalidades perspectivas, desorganização de um vínculo "natural" entre homem e meio, construção de alegorias fragmentárias com esse conjunto (...). (SARLO, 2010, p. 185-186)

Após este trecho, a autora demonstra de que forma a obra de alguns poetas se rebate na Buenos Aires moderna, seja para exaltá-la ou para negá-la, concluindo que em qualquer dos casos a modernização urbana e sua renovação serão as principais condições da produtividade dos novos ideologemas nas vanguardas literárias e artísticas dos anos vinte.

Embora essa explicação também se aplique a São Paulo, cabe fazer uma observação no que diz respeito às especificidades de cada cidade, principalmente na posição que elas mantêm dentro de seus respectivos países. Em que pese à existência de outras importantes cidades argentinas, Buenos Aires assumia desde 1880 o posto de capital federal, o que somado à importância econômica do porto e ao ambiente cultural cosmopolita formado pelos imigrantes e

por sua elite letrada, transformou-a em principal polo de emergência e irradiação da cultura do país, o que explica ter sido esta a cidade por excelência das letras e da literatura argentina. Já no Brasil, como destaca Maria Teresa Gramuglio, a "*diversidade de sua vida cultural – ancorada em particularidades referentes às múltiplas localizações dos centros de poder econômico e cultural*" dará lugar "*a literaturas regionais marcantes, logo após a eclosão das vanguardas dos anos de 1920*" (2007, p. 58). Ainda que Gramuglio se refira aos movimentos pós-vanguardistas, podemos trazer essa "diversidade cultural" para o início do século XX, onde cabia à cidade do Rio de Janeiro o posto de capital política do país. Neste caso, como explicar o surgimento da vanguarda artística e literária em São Paulo, mesmo com outras cidades de igual importância cultural e com posições políticas por vezes superiores?

Vários são os autores que chamam a atenção para este fator e muitas são as características a ele atribuídas. Primeiro, a condição de São Paulo como um centro econômico, onde uma rica aristocracia ligada à produção cafeeira divide espaço com uma nascente burguesia industrial, o que leva a um conflito de interesses (ainda que por vezes convergentes) que se revela no ambiente urbano. Exemplo disso é a tentativa de diferenciação de costumes que faz a burguesia ignorar o passado colonial, do qual a aristocracia está muito mais próxima, gerando a imagem do caipira e de sua oposição: o moderno. Para Mário de Andrade, que publica em 1942 um balanço do Movimento Modernista, esses dois polos opositores formarão a base de "*um contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo*" (ANDRADE, 2002, p. 258), de forma que só mesmo "*uma cidade grande mas provinciana como São Paulo* (...) [poderia] *fazer o movimento modernista e objetivá-lo na Semana*" (p. 257).

Segundo, neste mesmo texto, Mário de Andrade justifica que São Paulo tinha maiores possibilidades de conhecer e maior facilidade de assimilar aquilo que era considerado moderno do que o Rio de Janeiro, que ainda mantinha um internacionalismo ingênito, um contato com o exterior que não permite o afloramento de uma tentativa de ruptura com a tradição. Essa será a mesma posição adotada pelo historiador americano Richard Morse em 1970, para quem, talvez por seu "*internacionalismo comodista e satisfeito no plano da elite e por uma espécie de 'ruralismo' tradicional e folclórico no plano popular*", o Rio de Janeiro foi impedido de uma "*súbita renovação*" (1970, p. 349).

Podemos ainda citar o breve trabalho de Antônio Cândido, *A literatura na evolução de uma comunidade*,[15] onde embora não faça menções ao Rio de Janeiro, vai buscar um paralelo entre o processo evolutivo da sociedade paulista e o desenvolvimento de sua literatura. Aqui, não serão os aspectos físicos da cidade que vão se projetar na literatura, mas sua organi-

15. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade.* São Paulo: T.A. Queiroz / Publifolha, 2000.

zação social, de forma que essa literatura será condicionada por especificidades próprias de São Paulo. Nesta relação, a Semana de Arte Moderna corresponderá ao confronto de duas facções, "*uma lutando por renovar a literatura de acordo com o espírito do tempo; outra, defendendo indignada uma tradição que, em S. Paulo, correspondia a algo enraizado na sensibilidade.*" (CÂNDIDO, 2000, p. 145). Cândido identifica o mesmo conflito social apontado por Mário de Andrade e por Richard Morse, concluindo que "*há uma história da literatura que se projeta na cidade de S. Paulo; e há uma história da cidade de S. Paulo que se projeta na literatura*" (2000, p. 150).

Por fim, uma vez que compreendemos como o desenvolvimento das cidades latino-americanas dentro de um período de *modernização* propicia o aparecimento de uma vanguarda literária e artística, cabe uma última pergunta: se o impulso modernizador verificado neste continente assemelha-se àquele visto na Europa, mantendo suas proporções, como podemos diferenciar os movimentos artísticos provenientes destes dois continentes? Ou, quais as condicionantes que levaram a uma especificidade local das vanguardas na América Latina? Traçando uma relação cultural entre a vida social e a literatura latino-americanas, o crítico literário uruguaio Ángel Rama nos permitirá esboçar duas respostas. Primeiro, em seu texto, *La modernización literaria latinoamericana: 1870-1910*,[16] Rama apontará para as características que estão na base da formação das cidades latino-americanas, como esboçamos no início deste tópico: o diferente papel que cabe a cada sociedade diante da nova ordem econômica mundial. Trata-se de uma distinção que só pode ser observada quando o olho do historiador se afasta do seu objeto de estudo, analisando-o dentro de um contexto espacial e temporal mais amplo. Assim,

> se os latino-americanos responderam ao mesmo impulso que havia movido aos europeus quando da transformação capitalista industrial de suas sociedades, eram, no entanto, sensivelmente diferentes as características de sua integração à economia mundial e, consequentemente, diferente as características de sua produção artística. (RAMA, 1985b, p. 88-89)

Segundo, e de maneira complementar a essa perspectiva, podemos partir para uma micro análise histórica, aproximando-nos de ambos ambientes culturais para compreender suas particularidades. Assim, ainda segundo Rama:

> Como toda modernização, não foi o reflexo de uma crise conjuntural da cultura europeia, mas uma atualização histórica de um raio artístico e filosófico muito mais amplo que se deparou a um produto sincrético em que se conjugaram duas coordenadas: a representada pela vasta tradição universal das letras vistas através da consciência moderna e a correspondente

16. In: RAMA, Ángel. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Ayacucho, 1985b.

> à enraizada tradição cultural interna da América que havia impregnado os mecanismos de percepção e valoração. (1985b, p. 92-93)

Em outras palavras: para Rama, a América Latina formou-se a partir de um amálgama cultural onde se mesclam os valores das tradições que permaneceram enraizadas em determinadas regiões do continente com uma cultura moderna proveniente da Europa, resultando em um processo de transculturação. Segundo o autor, só podemos evocar uma literatura latino-americana quando compreendemos que a mesma é atrelada a um fundo cultural que deriva de um processo de dominação econômica comum aos diversos países ou regiões da América Latina, opinião que permeará muitos estudos urbanos durante a década de 1980 e que formará a base para o entendimento da relação entre cidade e literatura esboçada neste capítulo. Mais adiante, teremos a oportunidade de nos aprofundar neste conceito aplicando-o sobre as representações urbanas esboçadas por nossa vanguarda. Por agora, é suficiente a compreensão de como esse aparente cenário urbano tem um papel ativo na produção da literatura de vanguarda, interagindo com seus escritores e compondo com eles complexas relações de objetos e significantes, entre a cidade e sua própria representação.

Três manifestos e uma carta nada inocente

Durante a década de 1920, a produção de manifestos era uma prática comum no ambiente literário, muitos deles atrelados às revistas de vanguarda e servindo para expor e defender as principais linhas de pensamento – estéticas ou ideológicas – que representavam aquele determinado grupo. Assim, a leitura e a análise desses manifestos permitem uma aproximação com as ideias que vinham se desenvolvendo neste período, tomando como referência a visão da própria vanguarda. Geralmente adotando uma linguagem agressiva, com um discurso entusiasmado e com nuances de sarcasmos e humor, os manifestos anteviam o conteúdo das revistas (geralmente eram publicados nos primeiros números), apresentando uma síntese das ideias perseguidas nas publicações, ainda que, com o passar do tempo, essas ideias tomassem outros rumos.

Este é o caso das três primeiras revistas que analisamos. A primeira delas, *Klaxon*, abre seu primeiro número com um edital que carrega todas as características e a função de um manifesto, intitulado homonimamente à revista. Embora venha assinado como "*Redação*", sabe-se hoje que sua autoria é de Mário de Andrade (LARA, 1972, p. 29). Na segunda revista, o *Manifiesto de "Martín Fierro"* vem assinado por Oliverio Girondo, publicado em seu quarto número. Por último, assinado por Oswald de Andrade, encontramos no primeiro número da *Revista de Antropofagia* o famoso *Manifesto Antropófago*. É possível identificar nestes três manifes-

tos algumas similaridades tanto na estrutura da linguagem (frases curtas, agressividade, aforismas) como em suas propostas, ainda que algumas diferenças sejam destacadas e revelem as características próprias de cada um deles, rebatendo-se no conjunto de valores adotado pelas revistas. Nesta etapa vamos nos ater ao conteúdo dessas propostas, buscando a forma como essas ideias se encontram e se contrapõem nas diferentes publicações.

Em *klaxon*,[17] a proposta inicial sugere um amadurecimento sobre as ideias pregadas na Semana de Arte Moderna, admitindo erros, mas reconhecendo a importância do evento: "*a Semana teve sua razão de* ser (...). *É preciso reflectir. É preciso esclarecer. É preciso construir. D'ahi, KLAXON*". [18] Dividido em quatro partes – *significação*, *esthetica*, *cartaz* e *problema* –, dedica a maior parte de seu discurso para a questão estética, de onde deriva a noção com a qual a vanguarda em geral mais se identificará: a consciência do seu tempo. Assim, *klaxon* admite que "*não se preocupará de ser* ***novo****, mas de ser* ***actual****. Essa é a grande lei da novidade*".[19] Da mesma forma, Oliverio Girondo defenderá a "*mentalidad de hoy*", sentindo a necessidade de *Martín Fierro* "*definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión*".[20] *

Porém, ao contrário do Futurismo,[21] ambas as revistas reconhecem a existência do passado, o qual não deve atrapalhar a visão de futuro e a noção do progresso, mas que tampouco pode ser negado. Enquanto "*KLAXON sabe que o progresso existe. Por isso, sem renegar o passado, caminha para deante, sempre, sempre*",[22] o *Manifiesto de "Martín Fierro"* se instrui "*de sus antecedentes, de su anatomía, del meridiano en que camina: consulta el barómetro, el calendario, antes de salir a la calle a vivirla*".[23] ** Nos dois manifestos a relação entre passado e

17. Quando iniciado com caixa baixa, "*klaxon*" refere-se ao edital; quando iniciado com caixa alta, "*Klaxon*" refere-se à revista.

18. ANDRADE, Mário de. "*Klaxon*". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n.1, p. 1, mai, 1922. Grifo do autor.

19. Idem.

20. GIRONDO, Oliverio. "Manifiesto de '*Martín Fierro*'". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 4, mai, 1927, não paginado. Grifo do autor.

* *definir-se e de chamar a quantos forem capazes de perceber que nos encontramos em presença de uma NOVA sensibilidade e de uma NOVA compreensão.*

21. Já antevendo eventuais comparações com o movimento italiano, Mário de Andrade lança no manifesto a defesa da revista (*KLAXON não é futurista. KLAXON é klaxista*); quanto à *Martín Fierro*, será Horácio Salas quem demonstrará que existe certo teor ideológico que não permite aproximações tão diretas entre a revista argentina e o Manifesto Futurista (SALAS, 1995, p. XI).

22. ANDRADE, op. cit., p. 2.

23. GIRONDO, op. cit., não paginado.

** *de seus antecedentes, de sua anatomia, do meridiano em que caminha: consulta o barômetro, o calendário, antes de sair para vivenciar a rua.*

progresso aparece como naturalizada, devendo a revista tomar consciência de sua condição no presente para permitir a passagem para o futuro:

> O campanile de São Marcos era uma obra prima. Devia ser conservado. Cahiu. Reconstruil-o foi uma erronia sentimental e dispendiosa – o que berra deante das necessidades contemporaneas.[24]

Outro ponto comum a esses dois manifestos é a visão sobre a arquitetura, com claras referências à arquitetura moderna. Em *klaxon* é assumida uma postura preservacionista ("*Klaxon não derruba campanile algum*"), mas se reconhece a importância de utilizar o terreno de eventuais ruínas para "*solidos, hygienicos, altivos edificios de cimento armado*", idealizados pelo ímpeto construtivo dos engenheiros que formam a revista: "*KLAXON tem uma alma collectiva que se caracteriza pelo impeto constructivo. Mas cada engenheiro se utilizará dos materiais que lhe convierem".*[25] A comparação entre os escritores com os engenheiros pode sugerir também a relação entre o progresso trazido pela engenharia nas cidades e aquele proposto por Mário de Andrade para a literatura. Ainda, com relação à arquitetura, o *Manifiesto de "Martín Fierro"* irá declarar-se mais a vontade

> en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suiza es una OBRA DE ARTE muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV.[26 *]

Outra importante semelhança entre as duas revistas está na atenção dada ao público leitor, cuja leitura posterior das publicações irá comprovar o pressentimento de que ambas são dirigidas ao burguês fruto do processo industrial. Mário de Andrade, famoso em seus ataques aos burgueses, reconhece que não cabe à *Klaxon* adequar-se ao leitor, "*o Brasil é que deverá se esforçar para comprehender KLAXON*",[27] ao passo que Girondo apresentará *Martín Fierro* "*frente a la impermeabilidad hipopotámica del 'honorable público'*".[28 **] Fica nítido que os

24. ANDRADE, op. cit., p. 2.

25. Ibid., p. 3.

26. GIRONDO, op. cit., não paginado.

* *em um transatlântico moderno do que em um palácio renascentista, e sustenta que um bom Hispano-Suiza é uma obra de arte muitíssimo mais perfeita do que uma liteira da época de Luis XV.*

27. ANDRADE, op. cit., p. 1.

28. GIRONDO, op. cit., não paginado.

** *Diante da impermeabilidade hipopotâmica do honorável público.*

manifestos estão dirigidos a uma classe com a qual as revistas não se identificam e tampouco mantêm afinidades, o que justifica o tom agressivo que ambas adotam.

Apesar das semelhanças, encontraremos na noção de *nacionalismo* o principal pronto de divergência nos manifestos destas duas revistas. Enquanto *Klaxon* defende uma postura de compreensão da humanidade, o que leva a crer em um tratamento igual entre as nações – ainda que reconheça a importância de se defender o Brasil: "*KLAXON sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista. O que não impede que, pela integridade da patria, KLAXON morra*"[29] –, o manifesto martinfierrista rompe com essa visão romântica, atacando a relação com a Europa e defendendo uma posição mais americanista:

> "*MARTÍN FIERRO*" cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar (...) el movimiento de independencia (...), no significa, empero, finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas tohallas de Francia y de un jabón inglés.[30 *]

Desta relação entre nação e humanidade, nasce um importante paralelo do manifesto de Girondo com o de Oswald de Andrade: a possibilidade de contato com o europeu, o civilizado, sem, entretanto, desvirtuar-se da cultura própria. Ainda que não tão declaradamente como ocorrerá com a *Revista de Antropofagia*, Girondo chama a atenção para a "*nuestra capacidad digestiva y de asimilación*"[31] com relação aos produtos importados da cultura europeia, como os dentifrícios, as toalhas ou o sabão citados, demonstrando que sua incorporação não é um empecilho ao movimento de independência na literatura americana. No entanto, note-se que enquanto o manifesto martinfierrista se limita a defender a independência primeiramente na literatura ("*el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío*"[32]), Oswald se aprofundará sobre questões políticas, econômicas, sociais e culturais que ultrapassaram os valores contidos no debate literário do começo da década de 1920. Novamente, nos deparamos com uma posta em evidência dos valores ideológicos da *Antropofagia*, que fazem da repulsão à Europa uma reflexão que remete à origem da cultura brasileira, como em seu famoso aforisma *Tupy or not tupy, that is the question*.

---

29. ANDRADE, op. cit., p. 1.

30. GIRONDO, op. cit., não paginado.

* *"MARTÍN FIERRO" acredita na importância da contribuição intelectual da América, prévia tesourada a todo cordão umbilical. Acentuar e generalizar (...) o movimento de independência (...) não significa que finjamos desconhecer que todas as manhãs nos servimos de um dentifrício sueco, de umas toalhas da França e de um sabão inglês.*

31. Ibid., não paginado.

32. Idem.

Daí inicia-se uma enxurrada de críticas ferozes à ligação estabelecida entre a Europa e o Brasil desde o período da colonização, demonstrando que ainda em 1928 o país não havia declarado sua independência: "*a nossa independência ainda não foi proclamada.* (...) *Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino*".[33] Por outro lado, Oswald de Andrade reconhece a existência de um movimento que impele os valores do "*espírito bragantino*" (o "espírito europeu"), uma vez que "*nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós*", "*nunca fomos catequizados*", mas "*fizemos Cristo nascer na Bahia, Ou em Belém do Pará*", "*fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de Senador do Império*".[34] Tudo isto significa que o *Manifesto Antropófago* admite a resistência que a cultura local primitiva impôs ao processo de importação dos valores europeus ligados à *religião*, à *razão* ou ao *processo civilizatório*, todos eles englobados por uma visão crítica do *progresso*: "*Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade*".[35] Trata-se de uma inversão da perspectiva de progresso, invertendo uma lógica temporal que também é importada da Europa, uma lógica desenvolvimentista que não fazia sentido, aos olhos de Oswald, para o Brasil. Essa inversão também ocorre com os valores culturais, onde a via de mão-única estabelecida entre colônia e metrópole é rompida pela constatação de que "*sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem*".[36] Para Jorge Schwartz,

> o dilema nacional/cosmopolita é resolvido (...) pela percepção da necessidade de reafirmar os valores nacionais numa linguagem moderna. Assim, Oswald transforma o bom selvagem rousseauniano num mau selvagem, devorador do europeu, capaz de assimilar o outro para inverter a tradicional relação colonizador/colonizado. (1995, p. 140)

Rompe-se assim com uma suposta verdade histórica que vem sendo construída desde os povos missionários e que é, na realidade, uma "*mentira muitas vezes repetida*",[37] materializando-se, por exemplo, nas roupas que vestiram nossos índios, *"o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior*".[38] Nesta visão, a cidade passa a ser desnaturalizada e entendida como mais um dos produtos de uma sociedade civilizada que deve ser combatida na América: "*Nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental*".[39] A *cidade*,

33. ANDRADE, Oswald de. "Manifesto Antropófago". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 7, mai, 1928.

34. Ibid., p. 3.

35. Ibid., p. 7.

36. Ibid., p. 3.

37. Ibid., p. 7.

38. Ibid., p. 3.

39. Idem.

inclusive, é uma das responsáveis pelo processo imigratório: "*As imigrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas*", restando aos imigrantes o papel de "*fugitivos de uma civilização que estamos comendo*".[40]

Essa inversão de valores nos leva a uma segunda reflexão sobre a América: qual é a condição reservada a um continente com grande porção do seu território sob domínio econômico europeu, mas cuja colonização cultural encontrou barreiras para se efetivar? Parece ter sido esta a pergunta que permeou a conversa entre Victoria Ocampo e Waldo Frank em uma caminhada pelo bairro portenho de Palermo, em outubro de 1929,[41] quando surgiu a ideia de se editar uma revista – até então, sem nome. Esta conversa é o ponto de início de uma carta que Ocampo escreve a Frank, publicada no primeiro número da revista, onde aparecem as principais inquietações que levaram à formação do pensamento contido em *Sur*.

Tomando o cuidado de não cair em comparações inadequadas, verificamos algo similar ao pensamento antropofágico nessa busca de uma origem que possa distingui-los da Europa. No entanto, enquanto o movimento brasileiro parte de uma visão marxista e entende a origem como um primitivismo não contaminado pela civilização, Ocampo parte de uma postura orteganiana que busca a essência do ser americano, envolto em circunstâncias que o diferem do europeu. A própria revista surge como resultado dessas circunstâncias que aparecem em parte no incentivo dado por Frank à escritora:

> Existe la angustia de los que esperan, en plena actividad, que una tregua, que una forzada interrupción los lleve al reposo. Existe la angustia de los que, en plena inactividad, esperan que una tarea, que un deber les sea impuesto por las circunstancias. Tal vez había usted, generoso amigo, leído en mi semblante esta última angustia, tal vez decidió así ser la circunstancia.[42] *

A conversa entre o casal será interrompida pela viagem que Ocampo faz a Paris, período em que escreve a carta que citamos no final da seção *Dos indivíduos ao grupo: o lugar*

---

40. Ibid., p. 7.

41. Notemos aqui a coincidência desta data: outubro de 1929, quando Victoria Ocampo recebe a visita do filósofo e amigo norte-americano Waldo Frank, é o mesmo período da viagem de Le Corbusier à Argentina. Lembramos que Ocampo foi uma das responsáveis e a principal patrocinadora desta viagem; porém, a presença de Frank fez com que ela não pudesse estar presente nas palestras proferidas pelo arquiteto suíço, as quais, inclusive, foram preteridas pelos grandes jornais em proveito da publicidade sobre o viajante norte-americano (LIERNUR, 2008, p. 80-82).

42. OCAMPO, Victoria. "Carta a Waldo Frank". *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 1, n. 1, p. 7-8, verano, 1931.

* *Existe a angústia dos que esperam, em plena atividade, que uma trégua, que uma forçada interrupção os leve ao repouso. Existe a angústia dos que, em plena inatividade, esperam que uma tarefa, que um dever lhes seja imposto pelas circunstâncias. Talvez você, generoso amigo, tivesse lido no meu semblante esta última angústia, talvez decidiu assim ser a circunstância.*

das ideias, referindo-se ao grupo de intelectuais que encontra na cidade francesa. Dentre eles, Drieu la Rochelle insinuará que Frank y Ocampo são inocentes ao pretenderem se lançar sobre a publicação de uma revista, ao que Ocampo se interpõe:

> Drieu quería decir que somos americanos, Waldo, y que en nosotros la inocencia es todavía auténtica. Que puede, por consiguiente, hacer milagros. (...)
>
> América no cree ya en los cuentos de hadas, pero lleva en sí la eterna necesidad que los hizo nacer. Como necesita creer en ellos acabará por inventarlos de nuevo. Y ese será su milagro.[43] *

Ocampo acreditava no nascimento de uma cultura essencialmente americana, fruto de uma suposta inocência quase infantil que a afasta de uma contaminação europeia. No entanto, para que se dê este nascimento, é necessário descobrir os segredos da América ("*nuestra América es un país por descobrir*"[44]), o que pode ser feito sem que seja preciso ignorar a Europa, refletindo uma postura diferente das demais revistas: "*Volver la espalda a Europa! Siente el ridículo infinito de esa frase?"*.[45] ** A conversa termina em outra viagem de Ocampo, em meio aos arranha-céus e ao jazz nova-iorquinos, quando, despedindo-se de Frank, decide finalmente pela publicação da revista.[46]

Essa mudança de paisagens urbanas é um dos indicativos do cosmopolitismo que rondava a formação de *Sur*,[47] o qual é coroado com uma chamada telefônica de Ocampo à Ortega y Gasset, que acaba decidindo o nome da revista: "*esas gentes tienen costumbre de bautizar-*

---

43. Ibid., p. 12.

* *Drieu queria dizer que somos americanos, Waldo, e que em nós a inocência ainda é autêntica. Que pode, consequentemente, fazer milagres. (...) / A América já não acredita mais nos contos de fada, mas leva em si a eterna necessidade que os fez nascer. Como precisa acreditar neles, terminará por inventá-los novamente. E esse será o seu milagre.*

44. Ibid., p. 17.

45. Ibid., p. 11.

** *Virar as costas à Europa! Sente o ridículo infinito dessa frase?*

46. Assim como em *Klaxon* e *Manifiesto de "Martín Fierro"*, também podemos remeter aqui esses cenários urbanos descritos por Ocampo como uma preferência pela arquitetura moderna, o que se confirma na observação feita a Frank nesta mesma carta sobre seu gosto por limpar os ambientes de qualquer mobiliário. Na revista *Sur* serão comuns artigos da escritora sobre a relação entre a arquitetura e o mobiliário moderno. Lembramos, ainda, do polêmico projeto residencial que Ocampo tenta encomendar a Le Corbusier (e que termina realizado por Alejandro Bustillo, como veremos adiante) e também da tentativa de Ocampo em "limpar" a decoração de sua residência (atual Villa Ocampo), aproximando-se de um discurso moderno, ainda que em contradição com sua arquitetura "afrancesada".

47. Note-se como em sua carta, Ocampo narra uma conversa que se inicia em Buenos Aires e depois passa por Paris e Nova York. Estas últimas são as duas principais cidades que serviam como "modelo cultural" para aquele período. Veremos, mais adiante, o significado desses "centros" para as nossas vanguardas e para as representações urbanas que elas produziram.

nos... Así, Ortega no vaciló (...): SUR me gritaba desde Madrid".[48] * Deparamos-nos, assim, com uma curiosa contradição: o que levaria uma revista dedicada a refletir sobre a América (como nos faz pensar Ocampo, quando se dirige a Frank dizendo "*Su América y la mia – escribamos para simplificar "nuestra América" ya que el tesoro escondido que buscamos en ella es el mismo*"[49] **) a chamar-se *Sur*, em clara referência (ao lado da emblemática flecha que marca a editora) ao extremo geográfico sul-americano?

Também é curiosa a observação de Ocampo sobre o filósofo espanhol e o costume dos europeus em nos nomear (batizar-nos). Talvez resida aí um dos principais partidos adotados por *Sur*, uma reflexão sobre o nosso continente que leve à possibilidade de identificarmos a nós mesmos a partir de nossas próprias possibilidades. Ocampo reconhece na América a figura de "*un gigante inquieto pero todavía sin palabras*",[50] *** um continente que não sabe falar por si próprio porque ainda não tem consciência sobre sua plena liberdade. Mais que uma independência cultural, trata-se de estabelecer uma nova relação simbólica entre a compreensão de uma condição americana com os elementos de uma cultura que se deseja desvendar. Desvincular-se de uma interpretação europeia sobre nós mesmos (americanos ou sul-americanos) para entrarmos em contato com a essência americana, o que apenas pode ser feito após o reconhecimento de nossas imperfeições (uma vez que estaremos desvinculando-nos de uma representação familiar para conquistar o desconhecido):

> Lo que desde ya sabemos afirmar de América es que estamos enamorados extrañamente de ella. Y ese amor, como todo gran amor, es una prueba. Prueba que arroja sobre nuestras incapacidades e imperfecciones una luz resplandeciente y cruel.
>
> Este amor se dirige a lo que está más allá de nosotros y parte de lo que está más allá de nosotros. Tener conciencia de ello, sufrir por ello es saludable.[51] ****

---

48. Ibid., p. 14.

* *Essas pessoas têm o costume de nos batizar... Assim, Ortega não vacilou (...): SUR, me gritava desde Madri.*

49. Ibid., p. 17.

** *A sua América e a minha – escrevamos, para simplificar, 'nossa América', já que o tesouro escondido que buscamos nela é o mesmo.*

50. Idem.

*** *Um gigante inquieto, mas ainda sem palavras.*

51. Ibid., p. 18.

**** *O que desde já sabemos afirmar da América é que estamos estranhamente apaixonados por ela. E esse amor, como todo grande amor, é uma prova. Prova que lança sobre nossas incapacidades e imperfeições uma luz resplandecente e cruel. / Este amor se dirige ao que está além de nós e parte do que está além de nós. Ter consciência disto, sofrer por isso, é saudável.*

O estranho amor que Victoria Ocampo sente pela América pode ser entendido como uma compreensão de sua própria natureza que oscila entre o familiar (luz resplandecente) e o desconhecido (luz cruel), sugerindo que esse amor se dirige a algo que está para além de suas (nossas) circunstâncias. Ainda que ancorada em seu próprio tempo, existe em Ocampo um pressentimento mais claro sobre a pretensão de extravasar sua natureza histórica para compreender sua condição americana. No entanto, o estudo aprofundado das quatro revistas demonstrará que esse pressentimento já está presente desde *Klaxon*, perpassando *Martín Fierro* e a *Revista de Antropofagia*, independente do viés literário, político ou cultural assumido por cada publicação. Uma vez que conseguimos questionar e ressignificar os principais fundamentos sobre os quais esse grupo de escritores latino-americanos se constituiu – como a ideia da vanguarda artística, da narrativa da modernidade, do progresso ou da construção identitária – nos deparamos com novas possibilidades de leitura. Terminada esta introdução, onde fizemos uma breve apresentação dos referenciais teóricos e uma primeira aproximação com a fonte primária, nos aprofundaremos agora no universo de significados proposto por essa vanguarda em suas representações urbanas, o que nos permitirá enxergar com maior clareza algumas questões aqui apenas insinuadas.

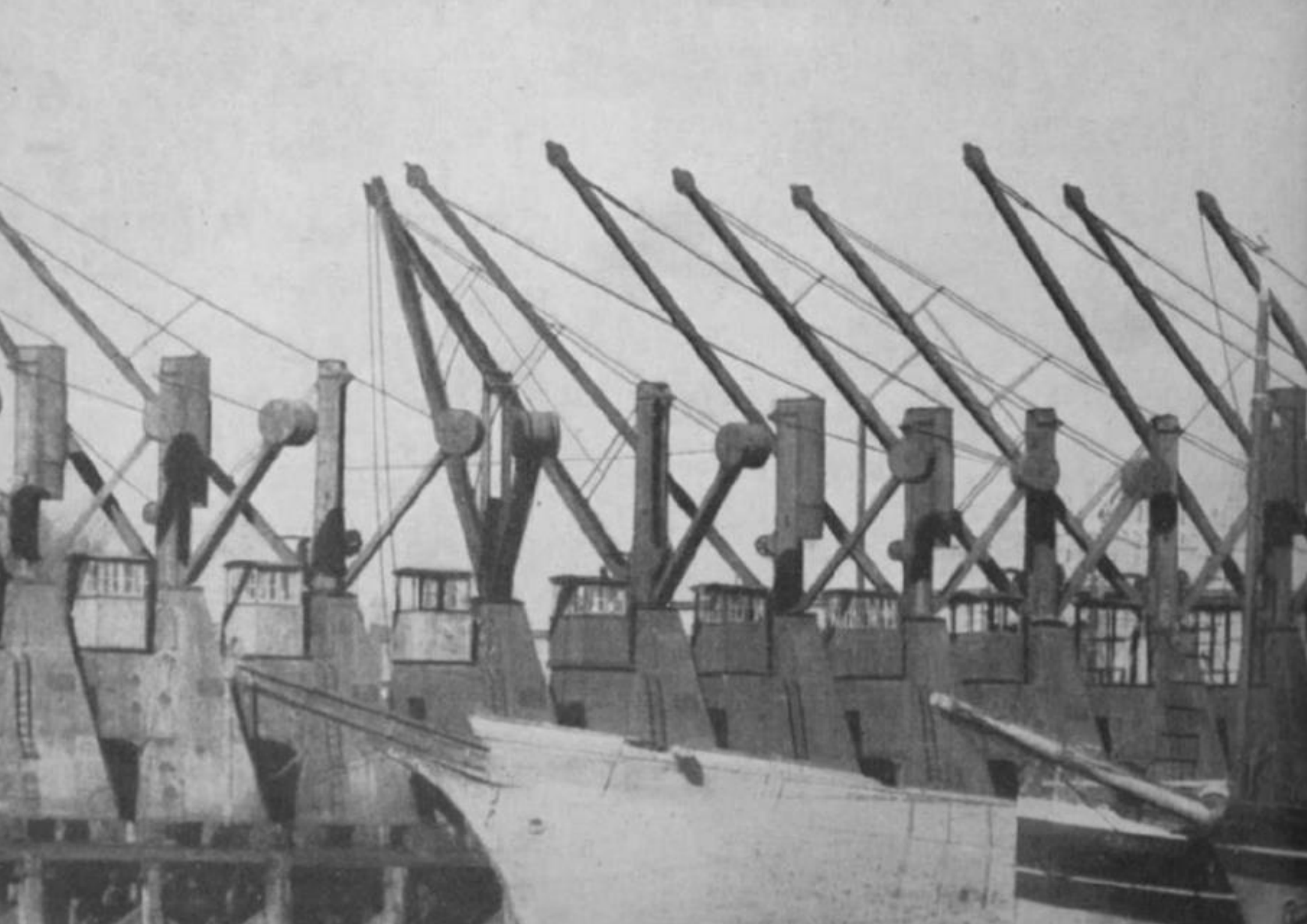


Figura 03 (verso): Siete temas, Buenos Aires [02]

Fotografia de Horario Coppola, *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 1, n. 4, primavera, 1931, sequência não paginada.

2

As referências e as representações da cidade construída

Uma cidade europeia latino-americana

S ➢ El Buenos Aires esquemático del porteño, es harto conocido: el Centro, el Barrio Norte (con aséptica omisión de sus conventillos), la Boca del Riachuelo y Belgrano. Lo demás es una inconveniente Cimeria, un vano paradero conjetural de los revueltos ómnibus *La Suburbana* y de los resignados Lacroze.[52 * 53]

A ➢ O sr. Paulo Prado fixando (...) os limites do "normal". Do largo do Arouche até o largo do Paysandú é normal. Do largo do Paysandú em diante é anormal.[54]

Inúmeros são os pontos de partida que podemos adotar para iniciar nosso percurso pelo universo das representações urbanas. Como quem olha para a história com a curiosidade de quem já sobreviveu a determinados episódios e pode, agora, lançar interpretações sobre amplos períodos, começaremos adotando a visão que insere as formas adotadas pelas cidades latino-

52. BORGES, Jorge Luis. "Nuestras imposibilidades". *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 1, n. 4, p. 131-134, primavera, 1931, p. 132-133. Grifo do autor.

* *A Buenos Aires esquemática do portenho é bem conhecida: o Centro, o* Barrio Norte *(com asséptica omissão de seus* conventillos*), a* Boca *do* Riachuelo *e* Belgrano. *O resto é uma inconveniente Ciméria, um vão paradeiro conjectural dos meandrosos ônibus* La Suburbana *e dos resignados* Lacroze.

53. É possível que Borges se refira a Federico Lacroze (1838-1899), empresário do ramo de transportes e um dos responsáveis pela primeira linha de bonde da cidade de Buenos Aires.

54. TAMANDARÉ [Oswald Costa]. "Moquem: I – Aperitivo". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª Dentição, n. 4, abr, 1929.

americanas no final do século XIX em um amplo processo de transformação das estruturas econômicas a escala global. José Luis Romero adota o ano de 1880 para dar início ao ciclo das cidades burguesas, período onde a "*preferência do mercado mundial pelos países produtores de matérias-primas e consumidores virtuais de produtos manufaturados (...) acelerou as tendências que procurariam desvanecer o passado colonial para instaurar as formas de vida moderna*" (2010, p. 247-248). O ano de 1880 também é lembrado por Jorge Hardoy como aquele onde algumas cidades refletiam em sua estrutura física uma "*clara dependência cultural e tecnológica vinculada à inserção dos países latino-americanos no comércio mundial*" (apud HARDOY; MORSE, 1988, p. 98).

Para o caso de Buenos Aires, exemplo para outras grandes cidades da América Latina, o ano de 1880 significou sua federalização (sua transformação em capital federal, quando tem seus limites traçados e toma a sua forma atual[55]), coincidindo, para Ramón Gutiérrez, com "*o processo de expansão e integração da economia mundial*" (1990, p. 105), sendo que esta integração se realizou por três linhas essenciais: "*a transferência de capitais, as migrações e a expansão do comércio internacional*" (p. 105). Estas três linhas são as mesmas utilizadas por Nestor Goulart Reis Filho para descrever as transformações políticas e econômicas no Brasil na segunda metade do século XIX, onde, "*sob pressão diplomática e militar inglesa, interrompeu-se o tráfico de escravos com a África (...) [e] sob a pressão dos principais países europeus, a concessão de créditos externos ao país foi condicionada ao controle da comercialização do café por firmas estrangeiras*" (1995, p. 13). Os efeitos dessa política sobre as cidades no caso brasileiro, pode ser exemplificado pela cidade de São Paulo, onde se verificou um intenso crescimento, cujo processo que leva ao salto de cidade provinciana a metrópole moderna começa na década de 1870: "*foi, desde então a 'Metrópole do café'*" (ROMERO, 2010, p. 255).

Nessas visões, nos deparamos com o papel que as cidades cumprem dentro de uma nova dinâmica econômica que reserva à América Latina um lugar na margem de uma nova economia-mundo. Mesclado com elementos característicos de uma "imagem moderna", vemos no primeiro número de *Martín Fierro* um exemplo de crônica que recorre à integração à economia global, com fluxos internacionais de capitais e emprego de mão de obra imigrante, com um grupo de operários que trabalha ao som do apito de trem:

---

55. Segundo Margarita Gutman e Jorge Hardoy, "*no mesmo ano da federalização de Buenos Aires, Torcuato de Alvear* [quem seria nomeado prefeito da cidade três anos depois] *apresentou às autoridades da nação o projeto dos novos limites da capital* (...). *Os objetivos do projeto foram três: regularizar os limites do distrito federal, definir o espaço necessário para a construção de um grande* boulevard (...) *e melhorar a arrecadação da renda imobiliária*" (GUTMAN; HARDOY, 2007, p. 107-108).

M ➢

> Poco después del medio día la cuadrilla dejó la capa y volvió al trabajo. Los peones eran en su mayoría extranjeros: sirios, rusos, italianos y ganaban por día un peso cincuenta. Salieron a trabajar llevando las herramientas al hombro, palas y picos. (...)
>
> Detrás de la curva silbó el tren y apareció majestuoso, impetuoso, ardiente, con su larga cimera de humo y su larga cola de vagones de pasajeros. (...)
>
> El sol de enero caía sin piedad sobre esos hombres jadeantes. (...) Y mientras la cuadrilla cumplía sus tareas, el capataz, que ya ganaba cinco pesos por día, fumaba su pipa (...) medio tendido sobre el pasto húmedo.[56] *

Neste trecho percebemos que os operários estão subordinados a um capataz que ganha um salário superior ao deles. Na sequência, o escritor nos apresentará outros personagens que mantêm posições cada vez mais importantes e com salários sempre maiores: o capataz deve prestar contas ao engenheiro (quem recebe quinhentos pesos por mês), que passa informes sobre o andamento dos trabalhos ao superintendente (salário de mil pesos). Este comunica ao gerente-administrador (mil e quinhentos pesos) como vão sendo feitos os reparos ferroviários, os quais são passados ao presidente do diretório local, e, por fim, ao presidente do diretório central de Londres ("*cuya remuneración nunca ha sido inferior a siete mil libras por año*" **), que chama a atenção de seus acionistas para uma distribuição de dividendos devido ao aumento dos salários pagos aos operários.

O percurso traçado por Mario Bravo,[57] que parte dos trabalhadores (possivelmente no interior de alguma província argentina) e chega ao presidente da companhia em Londres, exemplifica a situação do país que se utiliza de mão de obra imigrante e barata para construir uma infraestrutura voltada à produção e à exportação de matéria-prima e de produtos agrícolas e alimentícios, além de demonstrar como essa condição é fomentada pelas economias centrais. Por outro lado, apesar dessa aparente integração global – uma das chaves para a compreensão da universalidade pretendida pela modernidade – o trem, mesmo com sua presença majestosa, impetuosa e ardente, parece passar indiferente na visão dos operários, que seguem trabalhando sob

---

56. BRAVO, Mario. "Una cuadrilla volante". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 1, fev. 1924, não paginado.

* *Pouco depois do meio-dia a turma deixou a barraca e voltou ao trabalho. Os trabalhadores eram, em sua maioria, estrangeiros: sírios, russos, italianos e ganhavam um peso e cinquenta por dia. Saíram para trabalhar levando as ferramentas no ombro, pás e picaretas.* (...) */ Por trás da curva apitou o trem e apareceu majestoso, impetuoso, ardente, com sua longa coroa de fumaça e sua longa fileira de vagões de passageiros.* (...) */ O sol de janeiro caia sem piedade sobre esses homens ofegantes* (...). *E, enquanto a turma cumpria suas tarefas, o capataz, que já ganhava cinco pesos por dia, fumava seu cachimbo* (...) *deitado sobre a grama úmida.*

** *Cuja remuneração nunca foi inferior a sete mil libras por ano.*

57. Mario Bravo (1882-1944) foi um político argentino pelo partido socialista, formado em direito. Este conto compõem uma obra do mesmo autor, chamada *Cuentos para los pobres*, publicada em 1923.

o ardente sol sem se darem conta que formam a base (a locomotiva) de um processo tão longo quando os vagões de passageiros.

Descritos como sírios, russos e italianos, a relação dos imigrantes com a América iniciou-se no decorrer do século XIX, intensificando-se em suas últimas décadas, período caracterizado por uma política de incentivo à imigração na Argentina (adotada no Brasil alguns anos mais tarde), quando se inaugura o *Puerto de Buenos Aires* (1889), símbolo da chegada da população europeia. Com a intenção de povoar o interior do país, essa política gerou um acúmulo de imigrantes em Buenos Aires, que viam nessa cidade maiores oportunidades que em regiões menos populosas e mais afastadas. Dentre esses novos estrangeiros, muitos chegavam com a pretensão de lançar-se a uma arriscada aventura, mas com promessa de grandes lucros e reconhecimento: o sonho do enriquecimento no novo mundo encantou uma parcela da população que encontrou na América Latina uma sociedade urbana "*mais fluida e [com] os canais para passar de um estrato a outro mais variados e transitáveis*" (ROMERO, 2010, p. 268). Sem manter vínculos com a história ou com a tradição do país que os hospedava, esses imigrantes traçavam um plano muito claro, como destacou o poeta francês Guillaume Apollinaire (1880-1918) em um de seus poemas mais conhecidos – *Zone*, de 1913 –, marco da poesia moderna traduzido ao espanhol e publicado em *Martín Fierro*, de onde podemos destacar a seguinte passagem:

M ➢ Contemplas con los ojos en lágrimas a esos pobres emigrantes.
Ellos creen en Dios; las mujeres oran amamantando a sus hijos;
Llenan con sus olores el hall de la estación Saint-Lazare.
Tienen fe en su estrella como los reyes magos.
Sueñan con ganar dinero en Argentina
Y volver a sus países después de haber hecho fortuna.[58] *

Esta passagem descreve uma família de imigrantes pobres, transmitindo a sensação de uma frustração futura em solo argentino, um sonho distante e quase inalcançável. No entanto, trata-se de um sonho justificável, já que não foram poucas as famílias que puderam concretizar esse desejo chegando à América. No romance *La bolsa* (1891), de Julián Martel (pseudônimo de José María Miró), deparamo-nos com o pensamento de um "*aventureiro francês, que se fazia chamar Fouchez*":

58. APOLLINAIRE, Guillaume [tradução de Lysandro Z. D. Galtier]. "Zona". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 3, n. 32, ago. 1926, não paginado.

* *Contemple com os olhos em lágrimas a esses pobres imigrantes. / Eles creem em Deus; as mulheres oram amamentando seus filhos; / Inundam com seus odores o hall da estação Saint-Lazare. / Têm fé em sua estrela como os reis magos. / Sonham em ganhar dinheiro na Argentina / E voltar a seus países depois de ter feito fortuna*.

> Estoy, es cierto, atado a esta tierra por los lazos del agradecimiento, pues en ella encontré trabajo y fortuna... ¿Agradecimiento he dicho? ¡Qué tonto soy! (...) La Argentina no es mi centro... Tengo la nostalgia de París, única ciudad en el mundo en que la vida es soportable, y allá me vuelvo.* (apud ROMERO, 2010, p. 266)

Estes imigrantes que conseguiram ascender socialmente integravam agora o mesmo grupo composto pelos industriais locais, formando uma nova classe social que surgia no interior de um processo de transformação e expansão das cidades latino-americanas, aspecto que levou Luis Romero a denominá-la como *burguesia urbana*. Deixando de lado por ora as características desse processo, voltemos aos laços que existem esse grupo e as vanguardas artísticas que tanto os representou em suas publicações, ponte necessária para compreender alguns pontos das representações dessas cidades burguesas.

Vimos no capítulo anterior como as vanguardas artísticas romperam com os fundamentos de uma arte romântica, tradicional e acadêmica. No entanto, é curioso notar que esta arte romântica, exposta no interior dos grandes *salons* das capitais europeias durante o decorrer do século XIX era promovida pela burguesia que surgiu no interior de um processo de modernização da economia. Esse conflito fica explícito com o advento da vanguarda artística, cujos artistas procuram retratar os valores da vida moderna renegando os ideais culturais burgueses. Estes dois grupos – vanguarda artística e burguesia – surgem de um mesmo processo social e, carregados de uma nova consciência sobre o seu próprio tempo, procuram estabelecer nele o seu lugar, conforme nos aponta a divisão estabelecida pelo escritor português António Ferro (1895-1956) entre aqueles que estão entre *nós* "*homens livres*" (como Marinetti, Picasso, Cocteau, Cendrars, Picabia, Stravinsky, nomes citados por Ferro), e *eles*,

K ➢

> embalsamados, balsemões, retardatários, tatibitates, monóculos, lunetas (...), mesmo tu, leitor, orgulhoso da tua mediocridade, rindo ás escancaras, sobre esta folha de papel que irás ler á tua família, á sobremesa.[59]

num claro ataque ao burguês que se imaginam ser um curioso leitor dessa revista. Outros dois ataques foram feitos também por Rubens de Moraes: o primeiro aponta para a inevitável presença do modernismo – "*o 'modernismo' existe, é inútil revoltar-se"* – devendo os tradicionais burgueses ("*cabelos brancos*") o aceitarem, além de comparar os artistas modernistas aos "*bandeirantes*", (uma vanguarda militar paulista):

---

* *Estou, é certo, atado a esta terra pelos laços do agradecimento, pois nela encontrei trabalho e fortuna... Eu disse agradecido? Como sou tonto! (...) A Argentina não é o meu centro... Tenho a nostalgia de Paris, única cidade no mundo em que a vida é suportável, e para lá voltarei.*

59. FERRO, Antonio. "Nós". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 3, p. 2, jul. 1922.

K ➢ Não peço aos seus cabellos brancos que comprehendam a Arte moderna mas que a acceitem como um facto.

A arte moderna é uma manifestação natural e necessaria. Os artistas modernos são homens convencidos de que é precizo procurar novas formas, porque as que existem não traduzem mais a vida contemporanea. Bandeirantes do pensamento elles estam á procura das esmeraldas.[60]

Em outro de seus ataques, Rubens de Moraes demonstra a incapacidade que o "*bom burguês satisfeito e definitivo*" apresenta quando se coloca a criticar uma pintura moderna, utilizando-se de um vocabulário técnico provavelmente empregado pela crítica europeia:

K ➢ "Esse pintor não sabe anatomia". E as pessoas presentes olham com admiração o senhor gordo que emprega termos technicos. Mal sabe elle, escondido atraz de uma pansa capitalista que, justamente por saber anatomia a fundo, é que o pintor conseguiu pintar aquelle quadro... que ele não entendeu pela simples razão de não saber nada de anatomia e outras cousas.[61]

Esta visão de um senhor burguês que não entende os significados da arte moderna, insistindo na crítica tradicional, parece estar presente também no artigo de Mário de Andrade voltado aos "farautos", neologismo por ele mesmo criado para se referir àqueles que não puderam compreender seu "*poema*" publicado em um número anterior da revista *Klaxon*, dando duas razões para tal incompreensão:

K ➢ 1º são farautos, isto é, escravos obedientes. E nunca se imaginou que para o acto de obediencia fosse necessario que os escravos comprehendessem as ordens de seus donos. 2º a poesia foi escrita com sinceridade e modernidade. São duas coisas que não podem existir entre os farautos – ovelhas velhas, ignaras da psicologia, acostumadas a entender só o que a métrica e a rima desfiguram.[62]

Aproximando-se do ambiente urbano criado por essa burguesia "farauta", Mário de Andrade transfere para a cidade o ataque ao bom burguês em seu *Pauliceia Desvairada*, de 1922 (mesmo ano do trecho anterior):

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel, o burgurês-burguês!
A digestão bem feita de São Paulo!
(...)

60. MORAES, Rubens de. "Aos homens de experiência". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 5, p. 10, set, 1922.

61. MORAES, Rubens de. "Parallelepipedos". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n.7, p. 9-11, nov, 1922.

62. ANDRADE, Mário de. "Farauto". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n.7, p. 1-3, nov, 1922.

Eu insulto o burguês-funesto!
O indigestão com toucinho, dono das tradições!
(...)

Morte à gordura!
Morte às adiposidades cerebrais![63]

Este poema encontra um paralelo no ataque feito por Leopoldo Lugones a Francisco Alcobendas (1838-1911), político nomeado *intendente* (prefeito) da cidade de Buenos Aires em 1896 e cujo governo foi responsável pela conclusão da emblemática *Avenida de Mayo*. Embora publicado em *Martín Fierro*, esse poema data do mesmo ano da posse do *intendente*:

M ➢ El Señor Intendente tiene otras altas prendas
Republicanas: sabe deglutir y engordar.
Y su vientre exornado de adiposas prebendas
Incuba el protoplasma de una piedra bezoar. [64] *

Nas descrições anteriores o personagem burguês é visto como um insaciável guloso, símbolo de uma ganância que reflete seu comportamento como empresário em busca de um lucro cada vez maior. Essa atitude voraz sobre o que encontra pela frente, esse ímpeto destrutivo que a torna a "*classe dominante mais violentamente destruidora de toda a história*" (BERMAN, 2007, p. 124) onde "*a única atividade que de fato conta, para seus membros, é fazer dinheiro*" (p. 116), constituí a principal marca deixada pelos burgueses sobre a cidade na visão desses autores, os quais são utilizados pelos historiadores da cidade latino-americana. Estes últimos reconhecem um paralelo dessa atitude burguesa – que responde a ideais europeus em uma economia dependente – com as feições que aos poucos estas cidades vão tomando.

Segundo essa vertente historiográfica, o advento das novas tecnologias que facilitam o contato com o continente europeu levam esses novos burgueses a buscar uma assimilação com o ambiente cultural que consideram ser sua origem, encobrindo um passado colonial com o qual não mais se identificavam e procurando novas referências para transformar as cidades em que viviam, "*nas quais se notou uma crescente tendência a imitar formas de vida que prevaleciam nas grandes cidades da Europa*" (ROMERO, 2010, p. 249). A estreita relação desta burguesia com os agentes de transformação urbana, como políticos, empresários, construtores ou

63. ANDRADE, Mário de. Pauliceia desvairada. In: _____ *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 88.

64. LUGONES, Leopoldo. "Al intendente Alcobendas". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 4, mai. 1924, não paginado.

* *O senhor intendente tem outras altas prendas / Republicanas: sabe engolir e engordar. / E seu ventre ornado de adiposas regalias / Incuba o protoplasma de uma pedra de bezoar*.

banqueiros, levou essa imitação de um modelo europeu às propostas urbanas e de arquitetura, transformando a paisagem dessas cidades, onde o maior referencial era a reforma urbana promovida em Paris pelo barão de Haussmann. A incorporação desse modelo parisiense fará com que muitos autores apontem para uma comparação entre Haussmann e alguns prefeitos sul-americanos, como Torcuato de Alvear em Buenos Aires, Antonio Prado e Raimundo Duprat em São Paulo, ou Pereira Passos no Rio de Janeiro (ROMERO, 2010; HARDOY, 1988).

É assim que Paris se torna a capital do século XIX, não apenas econômica, mas também cultural, servindo como referência para as cidades que vão crescendo e se transformando em toda a periferia do mundo capitalista, região formada também pela América Latina. Ao mesmo tempo, esta vai se conformando junto à margem de um sistema econômico, transfigurado sob uma máscara que a situa em uma periferia cultural. Olha para a Europa enquanto aquela aparenta não lhe dar atenção:

> Nós brasileiros éramos, até pouco tempo, de todos os póvos o mais desconhecido em França. Geograficamente, não se sabia bem se o Brasil, era uma província argentina perto de Bueno-Ayres ou uma républica da America Central: o Brasil ficava "*lá bas*". Quanto á nossa litteratura, era um desastre. Se um brasileiro affirmasse que havia uma litteratura brasileira o francez, sempre educado, sorria. Ora, o sorriso, em litteratura é terrível... [65]

Ainda que com certo grau de ironia e referindo-se a uma literatura romântica ("*éramos, até pouco tempo*"), Rubens de Moraes não pode omitir a sensação de uma posição submissa em relação à França, que desconhece o Brasil e ri de sua literatura. A ideia por trás da afirmação do autor é que o modernismo brasileiro só seria capaz de encontrar um lugar na literatura mundial quando contasse com o reconhecimento e o gosto francês. Já não podemos mais dizer que se trata de uma relação de dominação econômica, mas de um deslocamento da ideia de dependência para o campo cultural, o mesmo que ocorre com a imagem da cidade, o que nos leva de volta às duas epígrafes deste capítulo: Jorge Luis Borges e Oswaldo Costa parecem delimitar a região de suas cidades cuja imagem se aproxima da Paris haussmanniana desejada e perseguida pela burguesia local (a primeira, na visão de um "*argentino das cidades*"; a segunda, de um aristocrata e burguês industrial como Paulo Prado), formando uma paisagem europeizada que surgiu em diversas outras cidades latino-americanas e que passaram a integrar o discurso da universalidade moderna, corroborando para isso a aparente semelhança que essas cidades mantinham entre si. São desses pressupostos que Ramón Gutiérrez parte para descrever as transformações urbanas de Buenos Aires na virada para o século XX: "*Paris constituía o principal foco*

65. MORAES, Rubens de. "Graça-Aranha e a crítica europeia". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 8 e 9, p. 7, dez/jan. 1922/23.

de atração, a cidade por antonomásia, o paradigma urbano, e o Barão de Haussmann, o paladino impulsor das transformações" (1990, p. 119). Neste mesmo sentido também vão algumas afirmações de Nestor Goulart Reis Filho sobre o Rio de Janeiro e São Paulo, incluindo ainda uma citação à mesma Buenos Aires de Gutiérrez (aquela criticada por Leopoldo Lugones em *Al intendente Alcobendas*):

> No Rio (...), uma parte do antigo centro foi demolida, dando lugar a uma nova avenida, com grandes edifícios públicos (...) e uma série de prédios de fins comerciais ou institucionais, compondo um cenário ao gosto de Paris, da fase de Haussmann, imitando Buenos Aires e sua "*Avenida de Mayo*" (...). O centro de São Paulo passou por reforma semelhante, segundo planos elaborados em 1911, com arremates paisagísticos de Bouvard (...). Bouvard completou sua obra com o parque D. Pedro II e uma praça denominada Buenos Aires, no bairro de Higienópolis. (REIS FILHO, 1995, p. 22)

Lembramos que o paisagista francês Joseph Antoine Bouvard (1840-1920) trabalhou em Buenos Aires a partir de 1906 a pedido do *intendente* Carlos de Alvear, sendo responsável por projetos pontuais de parques, praças e traçados de avenidas, mas utilizando como base projetos urbanos que já haviam sido encomendados pelo poder público portenho anteriormente (GUTMAN; HARDOY, 2007, p 143; GORELIK, 2010).[66] Não é incomum encontrar em seus projetos, tanto para São Paulo como para Buenos Aires (além de Rosário e Istambul), uma suposta preferência por avenidas que cortam o traçado existente para se aproximar da clássica imagem das alamedas arborizadas implantadas por Haussmann em Paris, o *bulevar parisiense*, que foi, nas palavras de Berman, "*a mais espetacular inovação urbana do século XIX, decisivo ponto de partida para a modernização da cidade tradicional*" (2007, p. 180). Cercado por cafés e vitrines, arborizado e iluminado eletricamente, a imagem deste bulevar permeou grande parte da produção literária deste período, servindo de inspiração para uma vida artística boêmia, como destaca Ernesto Palacio em sua apresentação do poeta argentino Keller Sarmiento:

M ➢

> Me referiré (...) a los acontecimientos de variada importancia que interesan a la gente de arte y letras y que suelen tener por escenario el café, la redacción o el "atelier", sus refugios habituales. (...)
>
> De vez en cuando recibo una tarjeta postal [de Keller Sarmiento] anunciando una larga carta, que no llega... Y es muy explicable: el tiempo resultará escaso para escribir versos, hacer el amor y "flanear" por los bulevares. De todos modos, no pierdo mi esperanza de encontrarlo mañana o pasado en la calle Florida. (...)

66. Embora voltaremos a esse tema mais a frente, adiantamos a tese defendida por Adrián Gorelik (2010), que tenta demonstrar que muitas das ideias comumente associadas aos profissionais europeus que atuaram em Buenos Aires já estavam em circulação na cidade argentina, de forma que essas ideias foram desenvolvidas na própria Buenos Aires, sem sofrer "influência" de modelos urbanísticos europeus.

> [Es] un iniciado en la nueva sensibilidad poética que ha encontrado su expresión cabal con la influencia de maestros franceses.[67] *

Contextualizado em um ambiente de cafés e ateliês, o poeta argentino é comparado ao boêmio parisiense, que faz amor, escreve versos e flana pelos bulevares da cidade, aos quais Ernesto Palacio compara a *calle Florida*, ponto de encontro dos escritores que formam a revista *Martín Fierro*. Partindo deste cenário, não poderia ser outro o desfecho de Keller Sarmiento: entregar-se por completo às influências dos mestres franceses. Deparamo-nos novamente com a dependência de um reconhecimento francês para poder lançar um julgamento sobre a produção artística e cultural local (agora, da poesia argentina). Esse reconhecimento também passa por outras formas artísticas até chegar à cidade, percurso descrito desta vez pelas esculturas que aparecem no artigo *La suerte del último centauro* (cujo autor assina apenas como L.H.):

M ➢

> Cada ciudad tiene su sino, como cada hombre su manera de fumar. El sino de Buenos Aires es la fealdad. (...)
>
> Por equivocación, llegaron acá el Canto al Trabajo, de Irurtia, el Centauro, de Bourdelle. (...)
>
> Cualquier ciudad del mundo les hubiera dado a estas obras un sitio de honor. Aquí relegaron al Centauro a un potrero pantanoso de extramuros, y secuestraron el Canto al Trabajo en un galpón sin luz, suprema injuria para una escultura, bajo amenaza de enviarla a un barrio aristocrático, donde sólo vive gente que, por definición, no trabaja.[68] **

Antoine Bourdelle (1861-1929) e Rogelio Irurtia (1879-1950) são dois escultores de formação francesa (o primeiro é francês; o último, embora argentino, estudou em Paris por 22 anos). Suas esculturas, segundo L.H., mereciam um "*lugar de honra*", talvez delimitados pelos limites sugeridos por Borges ao se referir à imagem esquemática do argentino das cidades. Aos poucos a cidade vai tomando sua cara moderna, mas "intramuros", marcada por uma divisa

---

67. CASTILLO, Hector [Ernesto Palacio]. "Cafés, redacciones y 'ateliers'". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 3, abr. 1924, não paginado.

* *Vou me referir (...) aos acontecimentos de variada importância que interessam à gente da arte e letras e que costumam ter por cenário o café, a redação ou o "atelier", seus refúgios habituais. (...) / De vez em quando recebo um cartão postal anunciando uma longa carta, que não chega... E é muito explicável: o tempo resultará escasso para escrever versos, fazer o amor e "flanar" pelos bulevares. De qualquer modo, não perco minha esperança de encontrá-lo amanhã ou depois na rua Florida. (...) / [é] um iniciado na nova sensibilidade poética que encontrou sua expressão cabal com a influência dos mestres franceses.*

68. L.H. "La suerte del último centauro". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 8-9, set. 1924, não paginado.

** *Cada cidade tem o seu destino, como cada homem sua maneira de fumar. O destino de Buenos Aires é a feiura. (...) / Por engano, chegaram aqui o* Canto al trabajo, *de Irurtia, o* Centauro, *de Bourdelle. (...) / Qualquer cidade do mundo teria dado a estas obras um lugar de honra. Aqui relegaram o* Centauro *a um pasto pantanoso extramuros e sequestraram o* Canto al trabajo *em um galpão sem luz, supremo insulto para uma escultura, sob ameaça de levá-la a um bairro aristocrático, onde apenas vivem pessoas que, por definição, não trabalham.*

que parece incluir apenas o que figura nas instâncias culturais europeias. O que não responde a essa imagem, integra a "*cidade feia*". Ficamos diante de um sentimento conflituoso que busca por uma independência cultural, mas que insere o olhar crítico sobre a produção artística própria dentro de uma escala de valores produzida na outra margem do Atlântico; uma independência cultural que busca respaldo nos valores que formaram a base da dependência econômica, como verificamos na crítica teatral que compara as turnês das companhias locais e europeias:

M ➢ El teatro dramático extranjero, (...) enviará este año a Buenos Aires a las [compañías] de los señores Díaz de Mendoza, Alfredo Sainati, Antonio Gandusio, Aníbal Betrone, Tatiana Pavlosa y María Teresa Piérat, de las cuales cuatro son italianas y una solo francesa. (...)

Hora seria de comentar la forma cómo organizan sus "*tournées"* sudamericanas las compañías dramáticas extranjeras, para deducir en qué medida estos pueblos, independizados políticamente de Europa – y a veces también económicamente – siguen siendo sus colonias en el orden artístico.[69] *

Começando sua crítica com uma apresentação das companhias estrangeiras que iriam se apresentar em Buenos Aires, o autor do artigo chama a atenção para a condição de colônia artística das companhias da América do Sul, ainda que diversos países deste continente tenham festejado poucos anos antes seus centenários de independência política. Espelhar-se no estrangeiro e, ao mesmo tempo, querer ser independente. Um conflito que permeia a classe dominante levada pelo autor para o interior do ambiente teatral, um dos locais por excelência da nova burguesia. Assim como os clubes ou os restaurantes, o teatro transformou-se em um local de encontro desse grupo, onde "*se bebia champanhe, falava-se de negócios, de política, de teatro ou de mulheres, mas, sobre tudo, este era o lugar onde se via e se era visto*." (ROMERO, 2010, p. 287).

Ver e ser visto. Um grupo da sociedade que se prepara para um mundo de aparências sem querer dar importância ao que está por trás desse festival de máscaras. Don Luis, personagem do escritor Eduardo Mallarino (1887-1956, de origem colombiana, embora tenha vivido grande parte de sua vida na província de Buenos Aires), expressa bem o espírito presente nesses ambientes, onde apenas a silhueta do personagem é visível (menção ao título do conto: "*Pequenas silhuetas*"), escondendo sua história verdadeira:

---

69. CARAMBAT, Hipólito. "El teatro en Buenos Aires". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 3, abr. 1924, não paginado.

* *O teatro dramático estrangeiro, (...) enviará este ano a Buenos Aires as [companhias] dos senhores Díaz de Mendoza, Alfredo Sainati, Antonio Gandusio, Aníbal Betrone, Tatiana Pavlosa e María Teresa Piérat, das quais quatro são italianas e apenas uma é francesa (...). / Seria hora de comentar a forma como organizam suas "*tournées*" sul-americanas as companhias dramáticas estrangeiras, para deduzir em que medida estes povos, politicamente independentes da Europa – e, por vezes, também economicamente – continuam sendo suas colônias na ordem artística.*

M ➢ Don Luis es un temperamento desconcertante para unos, complejo para otros, misterioso para los de más allá y sencillamente normal para un observador de mundo.

Don Luis es, naturalmente, soltero y sin "filos" (...). Viste bien, habla un poco de francés, del que hace gala con cierto tino que lo muestra como culto algunas veces, y nadie sabe dónde ni de qué vive... (...)

Pero nuestro hombre es un valor activo en la baraja social de la breve ciudad provinciana, es decir, la capital imitadora y chusca. La imitación es siempre grotesca.

Ha de decirse que las relaciones que este caballero tiene en las esferas de los gobiernos temporales o eternos, son considerables? (...)

Pero es que se obstinan muchos en no ver en este personaje al pequeño farsante, al simulador servil, bueno para nada y para todo, producto de un concepto ancestral volcado en este tiempo...[70] *

O ambiente frequentado por Don Luis, que, bem vestido, pode exibir o pouco francês que conhece, parece ser o mesmo que outro personagem (Anônimo 1) passa sua "*noche de fiesta*", título do poema de Antonio Vallejo que descreve um típico salão burguês deste período:

M ➢ Para el auto, y se agrava
con su beso de goma en el asfalto.
(...)

Entrada:
frialdad del mármol blanco.
Un vaho de fiesta baja la escalinata
y pienso que adentro
me espera un tedio de seis horas resbalando
como un zumo de lámparas
por el muro aceitado de reflejos.
(...)

70. MALLARINO, Eduardo Carrasquilla. "Pequeñas siluetas". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 12-13, out/nov. 1924, não paginado.

* *Don Luis é um temperamento intrigante para uns, complexo para outros, misterioso para tantos outros e simplesmente normal para um observador do mundo. / Naturalmente que Don Luis é solteiro e sem "filos" [filhos] (...) Veste bem, fala um pouco de francês, com o qual ostenta um certo tino que o faz parecer culto às vezes, e ninguém sabe aonde nem de que vive... (...) / Mas nosso homem possui um valor ativo no meio social da breve cidade provinciana, isto é, a capital imitadora e cômica. A imitação é sempre grotesca. / Deve ser dito que as relações que este cavalheiro tem nas esferas dos governos temporais ou eternos são consideráveis? (...) / Mas é que muitos estão empenhados em não ver neste personagem o pequeno farsante, o simulador servil, bom para nada e para tudo, produto de um antigo conceito despejado neste tempo...*

En la encontrada sorpresa de los espejos
vemos la realidad simiesca
de nuestros gestos,
en una perspectiva vacía de porqué,
donde la risa
sin raíz en el alma retuerce
sus lamentables aspavientos.
(...)

Así pasan tres horas
como un océano de tedio
donde flota la risa
chapoteando sin eco.
(...)

Al fin salté la indecisión,
y, prolongando en el intento,
hurté el refugio de un balcón sin nadie.
(...)

El reloj
dejó caer al suelo
cinco notas que nadie recoge...
Las cinco...

Y todavía giro
Golpeado por la jazz-band,
punzando tenazmente por el tedio,
o fumo un cigarrillo
que conversa su humo con mis nervios,
sucio de danza,
roído de sueño.[71] *

Podemos imaginar este salão, revestido de mármore e espelhos, como cenário para um encontro de Don Luis com Anônimo 1. A impressão de um ambiente frio e impessoal, onde os sentimentos são falsos e as risadas "*vazias de porquês*", imagem de um comportamento impróprio, de imitação ("*símia realidade*"), que é descoberto no reflexo de um espelho em meio à

71. VALLEJO, Antonio. "Noche de fiesta". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 2, n. 22, set. 1925, não paginado.

* *Para o carro, e se agrava / com seu beijo de borracha no asfalto. / (...) Entrada: / frieza do mármore branco. / Uma névoa de festa desce a escadaria / e imagino que lá dentro / me espera um tédio de seis horas deslizando / como um suco de luminárias / pelo muro oleoso de reflexos. / (...) Na repentina surpresa dos espelhos / vemos a símia realidade / de nossos gestos, / em uma perspectiva vazia de por que, / onde a risada / sem raiz na alma retorce / seus lamentáveis sentimentos. / (...) Assim passam três horas / como um oceano de tédio / onde risadas flutuam / ressoando sem eco. / (...) Enfim, tomei minha decisão / e, dando continuidade à minha ideia, / refugiei-me em um terraço sem ninguém. / (...) O relógio / deixou cair ao piso / cinco notas que ninguém recolhe... / Cinco horas... / E ainda giro / Golpeado pelo jazz-band / perturbado tenazmente pelo tédio, / ou fumo um cigarro / que trava uma conversa entre sua fumaça e meus nervos, / sujo de dança, / corroído de sonos/sonhos*.

fumaça dos cigarros e ao som do jazz-band, é a mesma que não permite ver o "*pequeno farsante*", o "*simulador servil*" que é Don Luis. Este, passando-se por um cavalheiro culto, é, na realidade, um provável imigrante italiano que vive em Buenos Aires (que podemos deduzir devido ao sotaque da palavra "filhos": *filos*), mas que não possui relação alguma com a cidade (como o personagem *Fouchez* no conto de Julián Martel), o que não o impede de possuir forte influência sobre as esferas governamentais ("*Deve ser dito que as relações que este cavalheiro tem nas esferas dos governos temporais ou eternos são consideráveis?*"). Já Anônimo 1, sem poder suportar um ambiente com tanta falsidade e repleto de pessoas como Don Luis, busca por um lugar silencioso e vazio onde pudesse tomar plena posse de sua individualidade. Após algumas horas de solidão madrugada adentro, retorna à festa, deixando-nos com a dúvida se ele está acabado de "*sono*" ou se ele percebe que o seu "*sonho*" (o amor de uma mulher, cujo pensamento o acompanha toda a madrugada no terraço) está arruinado diante de tanta artificialidade ("*sujo de dança / corroído de sono/sonho*").

Esta artificialidade que atravessa os costumes burgueses descritos acima é transfigurada nesses textos para a imagem da cidade: da mesma forma que Don Luis copia os costumes da burguesia europeia (tem ascendência italiana e tenta falar francês, as mesmas origens das companhias teatrais defendidas por Hipólito Carambat em sua crítica) e que os espelhos da festa noturna refletem a realidade simiesca dos gestos dos convidados, a cidade torna-se uma cópia grotesca, uma "*capital imitadora e cômica*". Estabelece-se um modelo central (claramente a Paris de Haussmann), a partir do qual as cidades da América Latina vão responder sempre como uma tentativa de alcançar um estado superior de ordem e organização, valores positivistas e racionalistas que surgem com a sociedade industrial moderna.

Outro aspecto a ressaltar na poesia *Noche de fiesta* é o condicionamento do personagem às horas que ecoam do relógio ("*um tédio de seis horas*", "*assim passam três horas*", "*o relógio deixou cair ao piso cinco notas...*"), uma forma de organização do tempo que provém de sua racionalização. Ainda que Anônimo 1 se encontre no interior de um salão aburguesado, não podemos dizer que o mesmo não se repete na cidade, cuja paisagem em transformação dá lugar a essa forma de organização temporal do comportamento:

M ➢ Garúa de brotos contenida en los sauces
Palmeras con sombrero de plumas.
Proposiciones deshonestas en el murmullo de las hojas
Bancos desvencijados de amor

(en el museo
una estatua
orina agua potable)

Cornetas de automóviles, cuyos sonidos, poseen intermitencias de relámpagos.

Flores solteronas, fecundadas y prostituídas por la campana del reloj de Retiro.[72] *

Neste poema, Sérgio Piñero descreve a praça *San Martín*, localizada próxima à estação de trem de *Retiro*, em Buenos Aires. Com uma longa história que remonta ao século XVI, esta praça toma sua forma mais conhecida a partir da segunda metade do século XIX, quando é reconhecida pelo governo como espaço público, sendo batizada com o nome atual em 1878. Com a epidemia de febre amarela que assola os bairros do sul da cidade durante a década de 1870, parte das classes mais endinheiradas se muda para o norte da cidade, nas proximidades da praça *San Martin*, já que esta possui uma localização privilegiada de onde parte a *Calle Florida*, importante "bulevar" da cidade nesse período. Dessa forma, na virada para o século XX este lugar se conforma como um dos principais locais públicos e aberto de encontro da classe alta portenha.

No entanto, o poema de Sérgio Piñero nos mostra outra praça, aparentemente deserta ("*os bancos vazios de amor*"), onde apenas a vegetação parece habitar a praça, ao som das folhas e do movimento da água da fonte. Em contraste com essa imagem aparentemente tranquila, quase bucólica, surgem os automóveis (um dos elementos mais característicos da cidade moderna, meio de transporte por onde Anônimo 1 chega à festa noturna, quando a borracha do pneu beija o asfalto), com suas buzinas e roncos de motores que parecem desordenados (com intervalos irregulares como o dos relâmpagos). Nesta paisagem se vê ao fundo a torre do relógio de Retiro, a *Torre de los Ingleses* (atual *Torre monumental*), inaugurada em 1916 e ostentando em seu ponto mais alto um relógio, cujo passar das horas parece tentar organizar a paisagem conflituosa formada pela praça vazia e pelos carros enlouquecidos. São essas as mesmas horas que derrama o relógio do poema *Meridiano*, da poetisa espanhola Lucía Sánchez Saornil (1895-1970):

M ➢ Los relojes colmados
vierten gota a gota
toda su campana.
Se aceleran los pulsos
de la ciudad

72. PIÑERO, Sergio. "Plaza San Martín". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 3, n. 35, nov. 1926, não paginado.

* *Garoa de botões contida nos salgueiros / Palmeiras com chapéu de plumas. / Proposições desonestas no farfalhar das folhas / Bancos vazios de amor / (no museu / uma estátua / urina água potável) / Buzinas de automóveis, cujos sons possuem intermitências de relâmpagos. / Flores solteironas, fertilizadas e prostituídas pelo som do sino do relógio de Retiro.*

El sol canta en la rama más alta
y la tierra se traga
todas las sombras.

La hora es única y

v
e
r
t
i
c
a
l.[73] *

Ao meio dia ("*meridiano*") as horas que transbordam do relógio inundam a cidade e aceleram sua população. A referência ao "vertical" pode nos levar aos ponteiros do relógio às 12 horas que, quando pendurado em uma parede ou em uma torre, ficam na mesma posição das árvores sem sombras (o que acontece devido à posição do sol), favorecendo assim a evocação de uma paisagem semelhante à da praça *San Martin*. A verticalidade e a cidade sem sombra também transmitem a impressão de exposição da figura humana, entregue e indefesa ao passar das horas e às suas consequências, fincados em uma organização quase militar, de comportamento padronizado semelhante ao descrito por Nicolau Sevcenko sobre a cidade de São Paulo moderna:

> A arquitetura e o urbanismo funcionais, os equipamentos industriais, condicionam os comportamentos, opondo padrões, rotinas e atos reflexos que desnaturam os seres humanos, mecanizando seus corpos, automatizando seus gestos e coletivizando suas identidades. (2004, p. 330)

Neste comportamento automatizado aparece uma massa de homens guiada pelas horas do relógio e transformando esse movimento coletivizado orientado pelo tempo racionalizado em uma imagem mecanizada do espaço.[74] A figura humana como ser dotado de uma personalidade individual desaparece na cidade moderna, que adquire uma dinâmica capaz de coisi-

---

73. SAN-SAOR, Luciano de [Lucía Sánchez Saornil]. "Meridiano". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 4, n. 41, mai. 1927, não paginado.

* *Os relógios transbordando / derramam gota a gota / toda sua badalada. / Se aceleram os pulsos / da cidade. / O sol canta no galho mais alto / e a terra traga / todas as sombras. / A hora é única e / v / e / r / t / i / c / a / l.*

74. Também não é demais lembrar a *tese sobre a história número 15*, de Walter Benjamin, que demonstra a repulsa dos revolucionários parisienses com as torres de relógios espalhadas pela cidade: "*A consciência de fazer explodir o* continuum *da história é própria às massas revolucionárias no momento da ação. (...) Terminado o primeiro dia de combate, verificou-se que em vários bairros de Paris, independentes uns dos outros e na mesma hora, foram disparados tiros contra os relógios localizados nas torres.*" (BENJAMIN, 1994b, p. 230)

ficar o homem, única forma sob a qual pode figurar no cenário urbano formado por altos edifícios, largas avenidas e uma vida que se torna mais agitada na medida que incorpora novos meios de transportes com velocidades não compatíveis com a antiga estrutura urbana. Para o arquiteto Wladimiro Acosta, a cidade moderna torna o homem invisível, já que sua velocidade não pode ser registrada pela fotografia, forma de arte mecânica característica da modernidade:

S ➢ Para que la calle nocturna se fije sobre la placa (...), la exposición (...) debe durar media hora aproximadamente. Sobre la fotografía se han impreso puntos luminosos (...), líneas luminosas – trayectorias de los faroles de automóviles, ómnibus, tranvías, pálidos espectros (...), y nada más. El hombre no existe en el mundo en esta foto. (...). El hombre desapareció. La lentitud (...) le ha convertido en un ser invisible.[75] *

Interessante como o mundo moderno ao qual se refere Acosta é aquele registrado pela fotografia, o mesmo que não abre espaço para a figura do homem em sua forma individual: um equipamento mais apropriado para registrar a modernidade (da qual faz parte) não é capaz de registrar o homem que o criou em sua forma individual, mas apenas quando ele assume sua forma moderna por excelência: a multidão. Muito conhecida desde os tempos de Baudelaire, o fenômeno da multidão esconde a possibilidade de um contato mais íntimo entre as pessoas, que permita conhecer as particularidades de cada indivíduo, reconhecendo neles um pouco da vida que foi posteriormente homogeneizada pela cidade moderna. Essa experiência é retratada pelo jornalista da redação *La Conciencia*, personagem que descrevia, como resultado de uma primeira impressão, seus colegas de trabalhos como sujeitos todos iguais. No entanto, com o passar do tempo, ele foi percebendo que se tratavam de pessoas "normais", surpreendendo-se com a diversidade das personalidades que ia descobrindo:

M ➢ Poco a poco, sin embargo, fui conociendo uno a uno a mis colegas, hasta convencerme de que, aisladamente, eran sujetos como los demás, dueños de sí mismos y bien dotados de inteligencia. En posteriores oportunidades, frente a frente con algunos de ellos en un café, ví, además, que no faltaban los ingeniosos y los originales. Nada tenían de común con aquellos que, en "La Consciencia", abandonaban por completo su individualidad para constituir una sola masa homogénea.[76] *

---

75. ACOSTA, Wladimiro. "El mundo de los hombres invisibles". *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 3, n. 7, p. 143-144, abr, 1933. Os trechos sublinhados significam que o texto não estava completamente legível, mas que estas partes puderam ser deduzidas.

* *Para que a rua noturna se fixe sobre a placa (...), a exposição (...) deve durar meia hora, aproximadamente. Sobre a fotografia, foram impressos pontos luminosos (...), linhas luminosas – trajetórias dos faróis de automóveis, ônibus, bondes, pálidos espectros (...), e nada mais. O homem não existe no mundo nesta foto. (...) O homem desapareceu. Sua lentidão (...) o converteu em um ser invisível.*

76. "EL ESPÍRITU del finado". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 10-11, out. 1924, não paginado.

O nosso escritor utiliza aqui os mesmos elementos modernos que Ernesto Palacio utilizou para descrever o ambiente artístico e literário de Keller Sarmiento páginas atrás: a redação e o café como ponto de encontro. No entanto, estes elementos aqui são confrontados: o primeiro é o lugar de trabalho, subordinado à disciplina de um horário igual a todos; o segundo é um ambiente de descontração, onde cada indivíduo pode ser ele mesmo sem precisar responder a nenhuma condicionante exterior. É neste segundo ambiente que nosso jornalista descobre quem são realmente seus colegas de trabalho.

Fazendo um parêntesis em nosso percurso pelas cidades, podemos estabelecer aqui uma comparação curiosa entre a aparente massa homogênea de indivíduos que, quando vistos de perto, revelam sua personalidade, com a forma de análise das próprias cidades na América Latina. Distanciados dos nossos objetos de estudo pela escala temporal e geográfica que a história moderna – que se pretende universal – nos impõe, vemos apenas aquilo que é comum às cidades, podendo chamá-las de *latino-americanas*. No entanto, quando nos aproximamos, podemos enxergar suas especificidades e, assim, diferenciá-las uma das outras: são "*donas de si mesmas*" e nada têm em "*comum com aquelas que abandonam sua individualidade para constituir uma só massa homogênea*". A modernidade que homogeneíza o homem é a mesma que cria uma imagem uniforme para as cidades. Sem adiantar o que trataremos mais adiante – na seção *A cidade real: conflitos e assimilações* – voltemos à imagem moderna com a qual viemos trabalhando até agora.

Escritor chileno, Salvador Reyes Figueroa (1899-1970) publicou em 1925 seu poema *Spleen*, retomando o sentimento explorado por Baudelaire em *Le Spleen de Paris* (ou *Pequenos poemas em prosa*, 1869), onde a sensação de angústia toma conta dos personagens que vivem na cidade. Quanto ao poema de Reyes, ainda que este estivesse vivendo em Santiago na data de sua publicação, não é possível reconhecer uma cidade específica, mas uma ideia de cidade moderna geometrizada, uma cidade sem identidade, sem referências e sem norte, que não transmite sentimento algum a seus habitantes:

M ➢ ¡Ciudad enmudecida.
Cúbica, blanca;
dado con que el hastío
me está jugando una partida
ya demasiada larga!...

---

* *Pouco a pouco, no entanto, fui conhecendo um a um meus colegas, até me convencer que, individualmente, eram sujeitos como os demais, donos de si mesmos e bem dotados de inteligência. Em posteriores oportunidades, frente a frente com alguns deles em um café, vi também que não faltavam os engenhosos e originais. Nada tinham de comum com aqueles que, na "*La Consciencia*", abandonavam por completo sua individualidade para constituir uma só massa homogênea.*

¡Ciudad sin norte!

Por tus calles,
donde mi sombra arrastra
la sombra de mi alma,
yo camino y camino...[77] *

Uma cidade branca que não tem nada a nos dizer ("*emudecida*"). Cansativa, onde o único que nosso personagem pode fazer é andar sem rumo. Poderia mesmo não figurar nesta categoria de representações, onde buscamos referências para as cidades da vanguarda, não fosse pela relação entre as construções brancas e cúbicas dispostas por ruas intermináveis e a arquitetura proposta por Le Corbusier em Precisões, conhecido livro do arquiteto suíço que faz uma síntese das palestras proferidas em Buenos Aires e de suas impressões sobre Montevidéu, São Paulo e Rio de Janeiro. Nele, Le Corbusier faz um jogo entre a arquitetura moderna por ele praticada e defendida e a arquitetura existente na cidade de Buenos Aires:

> Observem: estou desenhando um muro de fecho; uma porta se abre para dentro; o muro se prolonga através da empena de um alpendre e tem uma janelinha no meio; desenho, à esquerda, uma galeria bem quadrada e definida. Sobre o terraço da casa levanto este delicioso cilindro: uma caixa d'água. Os senhores devem estar pensando: "Vejam só, ele está criando uma aldeia moderna!". Absolutamente, estou desenhando as casas de Buenos Aires. Há bem umas 50 mil assim. (2004, p. 222)

O mais interessante na comparação da fala de Le Corbusier com as casas existentes no arrabalde portenho é que elas compõem o imaginário moderno, mas estão fora do limite moderno da cidade (aquele traçado pelo portenho e registrado por Borges em nossa epígrafe). Foram estas mesmas casas que o fotógrafo argentino Horacio Coppola (1906-2012) retratou e que ilustraram o livro *Evaristo Carriego* (1930), de Jorge Luis Borges.[78] Buscando representar a cidade que está para além da história moderna, Coppola registra uma paisagem semelhante à

---

77. REYES, Salvador. "Spleen". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 2, n. 18, jun. 1925, não paginado.

* *Cidade emudecida. / Cúbica e branca; / dado que o cansaço / está jogando uma partida comigo / já demasiadamente comprida!... / Cidade sem norte! / Por suas ruas, / onde minha sombra arrasta / a sombra da minha alma, / eu caminho e caminho...*

78. Sobre a relação entre este mesmo trecho de Le Corbusier com as fotografias de Horacio Coppola e a literatura de Jorge Luis Borges, chegando às casas do arrabalde portenho e na imagem da cidade moderna, ver GORELIK, Adrián. *La grilla y el parque: espacio público y cultura en Buenos Aires, 1887-1936*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2010, p. 373-386 e GORELIK, Adrián. Imágenes para una fundación mitológica: apuntes sobre las fotografías de Horacio Coppola. In: _____ *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2013, p. 95-111.

geometria branca e cúbica de Reyes, a qual não deixa de ser uma cidade tão racional como o modelo máximo da arquitetura modernista proposta por Le Corbusier.[79]

Vimos até aqui uma versão da cidade moderna que corresponde a uma imagem racionalista do tempo e do espaço, culminando com o exemplo de Le Corbusier. Nesta representação, a paisagem urbana reflete a incorporação dos valores culturais europeus por parte de uma classe burguesa que tem grande influência no meio público, comandando a transformação da cidade de acordo com seus gostos e interesses em um movimento que parte do poder político e econômico para o plano físico da cidade. Ainda dentro de uma visão dependentista, podemos dizer que esses valores transfigurados ao plano da cidade operam em sentido contrário sobre as classes não dominantes, incorporando aos poucos o seu meio social, sua forma de agir na cidade e, em última instância, sua própria forma de pensar.

Obviamente, estamos aqui tratando de formas de representação por grupos da vanguarda literária, as quais, sabemos, muitas vezes são propositadamente exageradas, ressaltando aspectos sutis de forma caricata e provocativa. Consciente disso, pretendemos agora penetrar em alguns textos que refletem a automatização do pensamento, fenômeno possível quando o ser humano que apresenta esse comportamento está inserido em um ambiente construído sobre os valores de uma sociedade moderna, mas duplamente dependente: de uma classe dominante e de uma economia central. É desse pressuposto que parte uma crítica anônima publicada em *Martín Fierro* sobre o sistema educacional argentino, o qual requer

M ➢ una fundamental reforma. Hoy se da una enseñanza unilateral a los niños: a todos se les prepara para ocupar un asiento en cualquier oficina pública, no para independizarlos. Es la escuela de la burguesía, sin personalidad, sin aspiraciones a ningún futuro espiritual.[80 *]

A educação criticada pelos "*professores rebeldes*" é parte de um pensamento frio e matemático, treinado para as operações do mercado e não para o desenvolvimento espiritual, sendo associada à figura do burguês. Paralelamente, a ciência, derivada de uma sociedade industrializada, é identificada como sustentáculo da ideia que permanecerá como o objetivo principal da sociedade moderna: o progresso. Recorrendo ao poeta Baudelaire, Marshall Berman explora

---

79. Sobre a intenção de Borges em registrar a cidade para além da modernidade, ver SARLO, Beatriz. Uma cidade sem fantasmas. In: ___ *Modernidade periférica: Buenos Aires, 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 81-94. Voltaremos a esse tema no último capítulo: *A cidade purgatório e as representações do* eu, juntamente com uma análise da produção do fotógrafo Horácio Coppola.

80. "LOS MAESTROS rebeldes". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 5-6, mai-jun. 1924, não paginado.

* *uma fundamental reforma. Hoje é dado um ensino unilateral às crianças: são todas preparadas para ocupar um lugar em qualquer escritório público, não para serem independentes. É a escola da burguesia, sem personalidade, sem aspirar à nenhum futuro espiritual.*

a "*confusão entre ordem material e ordem espiritual disseminada pela epopeia do progresso*" (2007, p. 167), citando o seguinte trecho escrito pelo poeta francês:

> Tome-se qualquer bom francês, que lê o *seu* jornal, no seu *café*, pergunte-se a ele o que entende por progresso, e ele responderá que é o vapor, a eletricidade e a luz do gás, milagres desconhecidos dos romanos, testemunho incontestável de nossa superioridade sobre os antigos. Tal é o grau de escuridão que se instalou nesse cérebro infeliz! (BAUDELAIRE, apud BERMAN, 2007, p. 167)

Este trecho mescla elementos da paisagem urbana, dos meios de produção e do cotidiano burguês, ironizados pelo autor que enxerga nessas imagens a ignorância de ordem espiritual do "*bom francês*", a mesma criticada pelo artigo *Los maestros rebeldes* e que reaparece em uma sátira à ciência escrita por Sebastião Dias, onde seu personagem deixa transparecer a ambição de querer levar o pensamento racional a todas às instâncias de sua vida:

A ➢

> A principio quiz fazer sua vida. Ordenou-a, catalogou-a e preparou-se pra realisa-la. Como tinha algum tacto, botou na conta imprevistos e acidentes. Mas sem particularisar ou discriminar.
>
> E foi se aguentando algum tempo. O primeiro mez, o segundo... (...)
>
> Ficou radiante porque comemorou o aniversario na data justa que havia marcado (...).
>
> Mas quando chegou neste ponto, percebeu uma coisa seria: o amor. (...)
>
> Rezoluvel?
>
> Não acertou a principio. Recomeçou. Com paciencia, com metodo, até que enfim se convenceu da inutilidade pelo menos atual das matematicas (...). Não encontrava a minima particula de amor naqueles estudos.[81]

Sebastião Dias demonstra como seu personagem não consegue encontrar explicação para um sentimento puro como o amor recorrendo unicamente à ciência, não importando quais os métodos utilizados. O personagem, que havia planejado toda sua vida, parece ter se apaixonado, estado espiritual difícil de ser controlado e compreendido pelas técnicas às quais estava habituado e que provavelmente aprendeu em uma "*escola da burguesia, sem personalidade*". A este episódio podemos dirigir a indagação de Couto de Barros, que se pergunta se "*todos os fenômenos serão passiveis de medida?*", respondendo com certa orientação artística que um desses fenômenos "*até agora rebelde ao jugo matemático, é a emoção estética*".[82] Estes homens à procura de explicações para fenômenos que extrapolam aqueles formados com a soci-

81. DIAS, Sebastião. "O Travo". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 6, p. 6, out, 1928.

82. BARROS, A. Couto de. "Omnibus". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 5, p. 1-2, set, 1922.

edade moderna parecem sucumbir a uma forma de pensamento que os mecaniza tanto quanto a cidade moderna a seus corpos. Uma correspondência entre o comportamento mental e físico, como esboçado em *Na estrada*:

A ➢ O Cerebro é o parasita do organismo...
O craneo dolicocephalo é sempre a mesma coisa, chatissimo.
Massas massiças de especie homem se deslocam como os bizontes nas savanas do Mississipi...
Mais o homem é primitivo, menos possibilidade de afastar-se das leis da natureza.
A natureza está botando o carvão das idéas.
O embolo das secreções internas vae tocando a machina do homem...
Botafogo machinista.
Botafogo machinista...[83]

O autor desse poema cruza elementos evocativos da modernidade (indústria: *carvão, êmbolo, machina*; meios de transporte: *estrada, maquinista*; a multidão: *massas maciças de homem*) com uma imagem primitiva do ser humano (crânio *dolicocéfalo, deslocar-se como bisontes, leis da natureza*), talvez como uma forma de demonstrar que a evolução da sociedade não eleva o homem, apenas o transforma em uma máquina. Os órgãos internos são comparados a êmbolos industriais, que parecem acionar o corpo em um procedimento que se assemelha a uma locomotiva prestes a iniciar seu funcionamento (impressão dada pela sonoridade e repetição da sentença "*bo-ta-fo-go-ma-qui-nis-ta*"). Também verificamos a referência ao filósofo Arthur Schopenhauer (1788-1860), presente em diversas citações da *Revista de Antropofagia*, através da frase "*O cérebro é o parasita do organismo...*", o que significa que o cérebro, agindo racionalmente, impede o corpo de exercer suas vontades, muitas vezes guiadas por desejos primitivos e imorais reprimidos. Neste poema, entretanto, quem parece ligar o cérebro do homem não é uma máquina, ou a sociedade industrial, mas a *natureza*, formando uma confusa imagem onde não sabemos se o homem está deixando de ser racional para guiar-se por seus instintos primitivos, ou se está esquecendo estes em razão de sua condição moderna e racional.

Com estes últimos textos chegamos ao ponto do nosso percurso onde penetramos o caráter do homem moderno. Neste caminho, partimos da constatação de um sistema econômico que produz sociedades centrais e periféricas, "*criando condições para uma dominação direta das primeiras sobre as últimas*", estabelecendo-se "*formas de relacionamento e dependência (...) que asseguram a forma assimétrica das relações (...), o que tem sido chamado de uma rela-*

83. PATER, Adrião [provável pseudônimo de autor desconhecido]. "Na estrada". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª Dentição, n. 15, jul, 1929.

ção livre entre desiguais." (REIS FILHO, 1995, p. 5).[84] Esse modelo econômico é representado pelas vanguardas através da crítica à figura do burguês e a seus costumes, sua forma de pensar (calculista e vazia de espírito) e seu vínculo com o continente europeu, o qual considera ser sua origem (ainda que muitos deles tenham nascido em São Paulo, em Buenos Aires ou em qualquer outra grande cidade da América Latina).

A seguir, passamos pelos efeitos que essas relações econômicas produziam na vida urbana, reflexo de uma "*cotidiana imitação da Europa*" (ROMERO, 2010, p. 283), produzindo (e não, *re*produzindo) cidades que buscavam referências em supostos modelos centrais (as europeias Paris, Roma, Berlim, Viena, Londres, às quais, em um segundo momento, como veremos, se agregam as americanas Chicago e Nova York). Em muitas vezes, esses modelos não estavam diretamente relacionados à cidade real à qual ele se referia, mas a uma ideia dessa cidade, um imaginário produzido tanto culturalmente naquelas sociedades como historicamente para nós atualmente. São os bulevares, as praças arborizadas e as esculturas, os automóveis, bondes e ônibus, os cafés, os salões e os teatros, cercados por uma multidão, por artistas e por burgueses: uma série de elementos que, dispostos seguindo os critérios culturais das sociedades modernas centrais (as mesmas que ocupam o papel econômico de dominantes), compõe inevitavelmente um cenário associado à *cidade europeia*, por mais vago e abstrato que esse termo possa parecer (tanto quando a ideia de *cidade latino-americana*).

Uma ideia central nessa vertente historiográfica que nos permite ler as cidades e suas representações com base em referências europeias (ou burguesas, ou modernas) e que está por trás das sátiras de Sebastião Dias e de Adrião Pater sobre seus personagens quase robotizados, parodiando o homem moderno na cidade moderna, é a *influência*, não apenas das sociedades dominantes sobre as dominadas, mas também do ambiente sobre o ser humano. Essa tese é defendida pelo teórico russo Gueorgui Plekhanov (1856-1918), que teve um trecho de seu livro *Os princípios fundamentais do marxismo*, 1908, publicado na *Revista de Antropofagia*:

---

84. Levando o conceito de *dependência* aos estudos urbanos, o sociólogo Manuel Castells adverte que no lugar de usar o termo "países subdesenvolvidos", deveríamos chamá-los de "*países explorados, dominados e com economia deformada*", efeitos que "*são produzidos pela inserção diferencial destes países numa estrutura, transbordando as fronteiras institucionais e organizada em torno de um eixo principal de* ***dominação e dependência*** *com relação ao desenvolvimento. Quer dizer, se todas as sociedades são interdependentes, suas relações são* assimétricas". (1983, p. 82, grifo do autor). A seguir, ele encara os aspectos desse modelo no processo de urbanização da América Latina, mas destacando principalmente as questões sociais e demográficas. No nosso caso, o exemplo de Nestor Goulart Reis Filho leva essa perspectiva de análise para a arquitetura e para o urbanismo, considerados a partir de seus aspectos físicos, fazendo assim, como os demais autores citados ao longo do capítulo, o deslocamento das relações econômicas à configuração física da cidade.

A ➢ Uma vez que certo estado de civilização é atingido, exerce incontestavelmente sua influencia sobre as qualidades fysicas e psyquicas da raça.[85]

Nota-se uma dupla intenção no recorte dessa citação por parte da revista: primeiro, demonstrar que tanto o comportamento físico como mental do ser humano é condicionado pelo ambiente onde ele se insere; segundo, que este ambiente é aquele da *civilização* moderna europeia (em oposição ao da *barbárie* primitiva latino-americana). No entanto, assim como o *cérebro é o parasita do corpo*, percebe-se aqui uma insinuação de que a "*civilização é o parasita*" *da raça*, que influencia o comportamento do homem primitivo tentando moldá-lo à imagem moderna.

Na revista *Sur*, o escritor e filósofo Waldo Frank parece acercar-se dessa ideia de influência para descrever a cidade de São Paulo, que é tanto uma tentativa de imitação de cidades maiores e mais modernas – como Chicago, Londres ou Paris –, como uma ameaça ao desenvolvimento do país, lançando sobre ele seu domínio econômico. Trata-se de um texto de 42 páginas para descrever o Brasil, "*único país verdaderamente tropical*", onde "*todo es vida*",[86] trechos que servem de referência para ver o tom positivo que Frank lança sobre o Brasil, apostando em seu futuro, quando se converterá "*en una verdadera nación,* (...) *algo nuevo – algo prodigiosamente intenso y hermoso – en el mundo*".[87] Entretanto, a visão que o filósofo norte-americano demonstra sobre a cidade de São Paulo parece prejudicar esse futuro:

S ➢ Dos peligros que pueden ser fatales amenazan el futuro cultural del Brasil. Son: su fracaso, hasta hoy, para conquistar la dificultad física del trópico y su fracaso en el sentido de reaccionar contra la preponderancia de los intereses comerciales corrompidos cuya capital es San Pablo – núcleo donde no cuentan otros valores que los plagiados de París o Nueva York, donde no cuenta otro ideal con la excepción del dólar y de la "arianización" del país (...).

Al pie de altos edificios, que se elevan desde un más bajo nivel, los viaductos atraviesan cuadras pletóricas de moradas y parques cuyas palmeras hacen frente a los más modernos estilos. Sobre todo los alemanes e italianos son comunes en las calles y la diferencia de color es rara. Hay en San Pablo mucho que recuerda a Chicago: la misma virulencia industrial, la misma extracción de carbón y hierro desde lo profundo de la tierra hacia un vértigo humano; en Chicago "the loop", en San Pablo el triángulo (...).

Hay en el triángulo marmóreos edificios para oficinas, estólidos como los de Liverpool. Allí trabajan los banqueros y los corredores de café, los negociantes en algodón y haciendas, los propietarios de las invasoras fábricas de textiles, cuero y metal. (...)

85. PLEKHANOV, Gueorgui. "As raças". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª Dentição, n. 9, mai, 1929.

86. FRANK, Waldo. "La selva". *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 1, n. 1, p. 19-52, verano, 1931, p. 20.

87. Ibid., p. 52.

> La oficina del gran negociante de café está construida para ser lo más parecida posible a una oficina de Nueva York. Pero el hombre, el gran hombre es sólo un hombrecito despierto. En su última visita a Nueva York un sastre de la Quinta Avenida le hizo un fresco traje de franela gris, y sus zapatos son ingleses. Su cuerpo está engordando demasiado para este traje; la papada le cae sobre una corbata suntuosa. (...) sus labios tienen una hinchazón sensual, lo que haría pensar, si no lo negara, que el cafetero tiene en sus venas algo de sangre negra. (...)
>
> El cafetero tiene una filosofía definida: cree en el Progreso. (...) Lo que quiere significar por medio de la palabra progreso es que el Brasil, con el objeto de ponerse la cabeza del mundo capitalista, debe renegar de sí mismo cuanto le sea posible.[88] *

Se podemos identificar neste longo trecho mais um ataque à figura do burguês e ao sistema capitalista moderno – transformados aqui no comerciante de café e no dólar –, sua inserção na cidade de São Paulo nos ajuda a enxergar um exemplo prático da aplicação da noção de influência sobre a conformação da paisagem urbana. Os altos edifícios modernos e marmorizados, os viadutos, os parques e a virulência industrial aproximam São Paulo de Chicago, Londres ou Nova York, conferindo à cidade brasileira o posto de capital econômica (e não cultural, o que poderia aproximá-la mais de Paris), construída para ser o mais parecida possível a Nova York. O ideal do progresso reaparece, como apontado por Berman páginas atrás, mas no lugar de representar a "*superioridade sobre os antigos*", como afirmara Baudelaire, em São Paulo ele representa o "*renegar a si mesmo tanto quanto seja possível*", rechaçar a cultura local, o próprio "*sangue negro*", dando preferência a uma cultura dolarizada e arianizada encontrada em Nova York, onde um traje que não lhe serve mais demonstra tanto a voracidade burguesa (a gula: a ganância), como a incompatibilidade dos valores importados com a realidade local.

---

88. Ibid., p. 37-49.

* *Dois perigos que podem ser fatais ameaçam o futuro cultural do Brasil. São: seu fracasso, até hoje, para conquistar a dificuldade física do trópico e seu fracasso no sentido de reagir contra a preponderância dos interesses comerciais corrompidos cuja capital é São Paulo – núcleo onde não contam outros valores que os plagiados de Paris ou Nova York, donde não conta outro ideal com exceção do dólar e da "arianização" do país (...). / Ao pé dos altos edifícios, que se elevam desde um nível mais baixo, os viadutos atravessam exuberantes quarteirões de moradias e parques cujas palmeiras se voltam aos mais modernos estilos. Especialmente os alemães e italianos são comuns nessas ruas e a diferença de cor é rara. Existe em São Paulo muito que lembra a Chicago: a mesma virulência industrial, a mesma extração de carvão e ferro das profundezas da terra até a vertigem humana; em Chicago "the loop", em São Paulo o triângulo (...). / Existe no triângulo edifícios marmorizados de escritórios, impassíveis como os de Liverpool. Lá trabalham os banqueiros e os corretores de café, os comerciantes de algodão e fazendas, os proprietários das invasoras fábricas têxteis, de coro e de metal. (...) / O escritório do grande comerciante de café está construído para ser o mais parecido possível a um escritório de Nova York. Mas o homem, o grande homem é apenas um pequeno homem acordado. Em sua última visita a Nova York um alfaiate da Quinta Avenida lhe fez um terno de flanela cinza, e seus sapatos são ingleses. Seu corpo está engordando muito para esse terno; sua papada cai sobre uma suntuosa gravata. (...) seus lábios têm um inchaço sensual, o que nos faria pensar, se ele não o negasse, que o cafeteiro tem em suas veias um pouco de sangue negro. (...) / o cafeteiro tem uma filosofia definida: acredita no Progresso. (...) O que significa que o Brasil, com o objetivo de se colocar na ponta do mundo capitalista, deve negar-se a si mesmo tanto quanto seja possível.*

Incompatibilidade de valores "*plagiados de Paris ou Nova York*", mas que não deixam de estar materializados de alguma forma na paisagem da cidade. Hermann Keyserling (1880-1946), filósofo alemão que viajou o mundo durante a década de 1910, identificou na América do Sul um jovem continente, mas impregnado pelo desejo de plágio, de buscar inutilmente referências francesas:

S ➢ Tímidos, como todos los pueblos jóvenes, se esfuerzan todavía, por lo general, en amoldarse a lo que no son. Gracias a la imitatividad, tan sudamericana, lo consiguen con frecuencia.[89] *

Talvez a jovialidade do continente justifique a falta de um grau de maturidade com o qual possa fugir dessa vontade aparentemente incontrolável de imitar, copiar ou plagiar uma forma de vida que não responda a suas reais necessidades. A suposta falta de raízes observada por Keyserling leva à imagem de uma nação sem tradição, à deriva na nova composição política e geográfica mundial e, assim, alvo fácil para uma influência que a condiciona a buscar ideais de vida fora de seu território. Ao contrário de Waldo Frank, Keyserling parece não dirigir-se a uma classe econômica específica, enxergando a cidade burguesa (aquela "intramuros") como a imagem padrão das cidades que encontra no continente, não sendo ela uma realização das classes economicamente dominantes, mas sim o espelho de uma cultura essencialmente "*sul-americana*" e "*imitativa*".

Dividindo uma opinião parecida, o arquiteto Walter Gropius parece ir pelo mesmo caminho, acreditando não existir uma tradição na América anterior à chegada da modernidade. No entanto, Gropius dá um passo adiante ao reconhecer a interdependência entre as nações e a humanidade civilizada naquele período, o que não o impede de detectar uma influência na mesma direção daquela apontada por Keyserling: da Europa para a América:

S ➢ Sin encontrar obstáculos por el desarrollo propio de estilos tradicionales, [América] se siente hoy más libre para crear con rapidez y sin reservas una nueva época de arquitectura suya. Esto en el supuesto que tenga valor para prescindir decisivamente del "imported from Europe". (...)

Los dos círculos concéntricos del "yo" y de la nación quedan encerrados dentro de otro, más amplio: la humanidad civilizada. La interdependencia de estos círculos va haciéndose cada vez mayor a consecuencia de la intensificación del tráfico. (...)

---

89. KEYSERLING, Conde Hermann. "Perspectivas sudamericanas". *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 1, n. 2, p. 7-15, otoño, 1931.

* *Tímidos, como todos os povos jovens, ainda se esforçam em moldar-se ao que não são. Graças à "*imitatividade*", tão sulamericana, conseguem-no com frequência.*

> Nuestros medios de locomoción, nuestras casas y nuestras ciudades van siendo cada vez más semejantes, sin que por ello el mundo resulte monótono ¡cuánto más favorable a (...) intercambios espirituales no ha de ser nuestra época provista de fácil e intensa comunicación! [90] *

Alertar que a América deve prescindir de importar estilos da Europa e, ao mesmo tempo, defender que a interdependência vai tornando as cidades e seus costumes cada vez mais semelhantes: Gropius parece querer justificar o poder universal da modernidade, a qual nasceria naturalmente a partir de uma humanidade civilizada. As cidades modernas na América não seriam, então, uma cópia da Europa, mas uma consequência natural de sua modernização, ao contrário de quando incorporaram estilos europeus anteriores, carregados por tradições que não eram americanas.

Embora não tenhamos deixado de falar sobre a cidade moderna na América Latina e suas referências – quase todas europeias –, ao comparar estes últimos textos aos primeiros que percorremos (como *La suerte del último centauro*, *Cafés, redacciones y 'ateliers'*, ou *Pequeñas siluetas*) nos deparamos com duas faces de uma mesma cidade moderna: as primeiras demonstravam uma cidade moderna burguesa, com elementos "afrancesados", influência de uma Paris haussmanniana que lhe conferiam um lugar de *status* ao lado das demais sociedades modernas – periféricas e centrais. Já estes últimos textos, em especial o de Gropius, apontam para uma sociedade americana que deve desvencilhar-se da influência cultural dos estilos europeus para deixar-se desenvolver livremente, o que inevitavelmente geraria cidades semelhantes, mas não por força de cópia ou de influência, mas de uma modernidade universal.

A visão de Gropius é a mesma adotada por Victoria Ocampo em dois artigos sobre as cidades americanas e a arquitetura moderna. Segundo a escritora, os bairros ao norte de Buenos Aires, refúgio da aristocracia e da alta burguesia, estão repletos de "*casas, pequeñas y grandes, que sólo armonizan entre sí por el perfecto mal gusto que las ha inspirado*"[91], as quais resultam de uma tentativa de imitar as velhas cidades da Europa. Como alternativa, aposta na arquitetura moderna, que considera uma resposta às necessidades da sociedade daquele período:

---

90. GROPIUS, Walter. "Arquitectura funcional". *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 1, n. 3, p. 155-161, invierno, 1931.

* *Sem encontrar obstáculos pelo desenvolvimento próprio de estilos tradicionais, [América] se sente hoje mais livre para criar com rapidez e sem reservas uma nova época em sua arquitetura. Isto se tiver valor para prescindir decisivamente do "*imported from Europe*" (...). / Os círculos concêntricos do "eu" e da nação ficam dentro de outro mais amplo: a humanidade civilizada. A interdependência destes círculos vai ficando cada vez maior a consequência da intensificação do tráfico (...). / Nossos meios de locomoção, nossas casas e nossas cidades vão sendo cada vez mais semelhantes, sem que, por isso, o mundo resulte monótono. Quanto mais favorável a (...) intercâmbios espirituais não há de ser nossa época, de fácil e intensa comunicação!*

91. OCAMPO, Victoria. "Sobre un mal de esta ciudad". *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 5, n. 14, p. 99-104, nov, 1935, p. 99.

S ➢ Pero yo me pregunto si las hermosas ciudades modernas, rodeadas de jardines, que me imagino tan bien y de las cuales tanto me han hablado Le Corbusier y Gropius, podrán existir mientras la sociedad no haya cambiado fundamentalmente.

Me temo que esas ciudades nuevas no se puedan construir sino en una sociedad purificada, bien distinta de la nuestra. (...)

Líbrate para siempre de la tentación de imitar las viejas y magníficas ciudades de Europa, o parecerías eternamente una grotesca caricatura. Otro destino te aguarda. (...) Las viejas ciudades son maravillosas de ver, pero inhabitables como museos. (...)

La arquitectura moderna no es un capricho personal de algunos arquitectos, como tan bien lo dice Gropius, ni esa cosa a la moda, sospechosa por mezclarse en ella los "snobs". Es una transformación inevitable, importante y sintomática que ganará lentamente terreno. Es todo un estilo de vida lo que cambia.[92] *

No entanto, cabe aqui a observação sobre um ponto conflitivo no pensamento de Ocampo, cuja nacionalidade argentina a coloca em uma posição diferente daquele de Gropius. Já vimos no capítulo anterior as origens aristocráticas da fundadora de *Sur*, bem como seu papel de mecenas de um grupo de artistas vanguardistas e de porta-voz da arquitetura moderna em seu país, financiando, inclusive, parte da viagem de Le Corbusier na América do Sul em 1929. Neste mesmo ano, Ocampo também constrói sua casa em Palermo, considerada por alguns historiadores a primeira casa modernista da Argentina, cujo projeto resulta de uma polêmica junto a seu arquiteto, Alejandro Bustillo (1889-1982): enquanto a escritora queria construir uma casa seguindo os princípios de Le Corbusier (com quem tentou, dois anos antes, um primeiro contato para a elaboração desse projeto, sem chegar a nenhum resultado), Bustillo a concebe meramente como um jogo formal, utilizando-se de um vocabulário modernista, mas mantendo uma planta dentro dos padrões *beuax arts* (RAMOS, 2004).[93]

92. Ibid., p. 99-104.

* *Mas eu me pergunto se as charmosas cidades modernas, rodeadas por jardins, que tão bem posso imaginar e das quais tanto me falaram Le Corbusier e Gropius, poderão existir enquanto a sociedade não tenha mudado fundamentalmente. / Temo que essas cidades novas não possam ser construídas senão em uma sociedade purificada, bem diferente da nossa. (...) /* Livre-se para sempre da tentação de imitar as velhas e magníficas cidades da Europa, *ou pareceria eternamente uma grotesca caricatura. Existe outro destino para você. (...) As velhas cidades são maravilhosas de se ver, mas inabitáveis como museus. (...) / A arquitetura moderna não é um capricho pessoal de alguns arquitetos, como tão bem esclarece Gropius, nem uma coisa de moda, suspeita por incorporar aos "snobs".* É uma transformação inevitável, *importante e sintomática que ganhará terreno lentamente.* É todo um estilo de vida o que muda.

93. Para uma melhor compreensão da posição arquitetônica de Alejandro Bustillo, basta conferir projetos como o Hotel Llao-Llao (1936-1938), na província de Rio Negro (remetendo a um chalé normando), ou da sede do Bando de la Nación Argentina (1940-1944), em Buenos Aires (baseado em um classicismo francês).

Essa atitude leva alguns historiadores a considerarem a residência de Ocampo uma mera aplicação formal dos princípios modernistas,[94] muito diferente do que a própria escritora afirma ao citar que, para Gropius, a "*arquitetura moderna não é um capricho pessoal de alguns arquitetos*" e, tampouco uma "*coisa de moda*". Por um lado, existe o ataque contra uma arquitetura eclética típica do ambiente aristocrático argentino, a qual é vista como uma "*grotesca caricatura*" das "*velhas e magníficas cidades da Europa*"; por outro, a autora parece querer copiar a arquitetura moderna europeia, e não tratá-la como uma resposta natural ao desenvolvimento da sociedade (o que pode ser verificado pela contratação de Bustillo). Essa dupla identidade assumida pela escritora em sua crítica arquitetônica leva Beatriz Sarlo a destacar que, "*o que, no modernismo, é uma obra singular, nas casas de Victoria Ocampo são um esquema (a abstração da casa moderna) e uma imitação (a contradição do espírito moderno)*" (2007, p. 140). *Esquema* e *imitação*, duas palavras que se repetem em nossa cidade moderna são aqui transferidas para a arquitetura adotada pela fundadora da revista *Sur*, demonstrando uma confusão de valores que também está presente na carta endereçada ao arquiteto alemão Erich Mendelsohn e publicada em sua revista:

S ➢ Su casa se alza en ese lugar encantador (...). Recuerdo que, inmóvil entre los muros blancos abiertos a tanto cielo, a tanta agua, a tanto verde, pensaba yo en mi lejana América. (...)

Mientras nuestras ciudades se obstinen en remedar a las ciudades europeas y a los viejos estilos – cuya belleza existe sólo cuando pertenecen a la época que los creó – no tendremos más que horrores. (...)

Una ciudad construida de acuerdo a las nuevas técnicas (...). Desgraciadamente, por no sé qué anacronismo, nunca son nuestros jóvenes países los que tienen la visión de esta verdad, sino una vez más y siempre, vuestra vieja Europa.[95] *

94. Apesar de ser um exemplo controverso, podemos citar a posição do arquiteto Roberto Segre, cuja visão marxista inserida no ambiente de Cuba pós-revolução o leva a adotar um tom crítico contra a aristocrata. Neste sentido, Segre recordará "*a contraditória missão que Victoria Ocampo propõe a Alejandro Bustillo – paladino do classicismo ortodoxo argentino – ao solicitar-lhe a construção, no bairro de Palermo, de uma casa no 'estilo' de Le Corbusier*" (SEGRE, 1991, p. 164), concluindo que, na Argentina, com alguma pouca exceção, o lado social do Movimento Moderno não foi incorporado na prática dessa arquitetura.

95. OCAMPO, Victoria. "Carta al arquitecto Erich Mendelsohn de Berlín". *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 2, n. 5, p. 170-171, verano, 1932.

* *A sua casa se eleva sobre esse lugar encantador. (...) Lembro que, imóvel entre os muros brancos abertos a tanto céu, a tanta água, a tanto verde, eu pensava na minha distante América. (...) / Enquanto nossas cidades se obstinem a copiar as cidades europeias e os velhos estilos – cuja beleza existe apenas quando pertencem à época que os criou – não teremos mais que horrores. (...) / Uma cidade construída de acordo com as novas técnicas (...). Infelizmente, por qual anacronismo não sei, nunca são nossos jovens países os que têm a visão dessa verdade, mas mais uma vez e sempre, sua velha Europa.*

Aqui, novamente a escritora faz referência às cidades europeias (modelo que vem sendo copiado por "*nossos jovens países*") e também à arquitetura moderna (no caso, aquela projetada por Erich Mendelsohn na Alemanha), a qual Ocampo defende quase a ponto de querer *copiá-la*. No entanto, o que mais chama a atenção é o questionamento da autora sobre o motivo pelo qual nunca são as jovens nações americanas a desenvolver uma visão verdadeira ("*visão dessa verdade*"), mas sim a *velha Europa*. Com isso, a escritora parece não reconhecer que existe uma incorporação de valores por parte das nações americanas, tomando a modernidade como uma "*transformação inevitável, importante e sintomática*". A verdade por ela citada pode ser considerada uma visão europeia da arquitetura, da cidade ou da sociedade, de modo que qualquer representação que derive dessa visão só poderá responder aos velhos valores europeus, resultando em um aparente anacronismo que é, na realidade, um inquieto questionamento sobre a impossibilidade da inversão de valores culturais entre centros e periferias reforçados sob o domínio das relações assimétricas de poder econômico.

Desta relação desigual que se inicia no âmbito econômico para desaguar sobre os aspectos culturais e artísticos, resulta a sensação de atraso ("*anacronismo*") identificada por Ocampo, um deslocamento temporal das ideias que encontra um paralelo espacial no famoso ensaio de Roberto Schwarz, *As ideias fora do lugar*. Nele, Schwarz dá exemplos de como a burguesia local tenta incorporar a qualquer custo determinados costumes europeus, utilizando como exemplo um trecho do mesmo artigo de Nestor Goulart Reis Filho que citamos neste capítulo, para quem, tanto nas fazendas como nas casas urbanas, "*o mobiliário e os artifícios de decoração*" criavam "*uma ilusão de modernidade e europeísmo, que se completava muitas vezes com falsas janelas pintadas nas paredes, enquadrando perspectivas de paisagens europeias ou de ambientes simbólicos do Rio de Janeiro*" (REIS FILHO, 1995, p. 8). Estes hábitos, somados à forma de pensar caricaturada nos textos de Sebastião Dias, de Adrião Pater e dos *Maestros rebeldes*, mostram a inevitável "*presença entre nós do raciocínio econômico burguês*" (SCHWARZ, 1988, p. 14); mostram-nos:

A ➢ o respeito por uma tradição que não era nossa (...). [O movimento modernista] não compreendeu o nosso "caso", não teve coragem de enfrentar os nossos grandes problemas, ficou no acidental, no acessorio, limitou-se a uma simples revolução estética (...) quando sua função era criar no Brasil o pensamento novo brasileiro. (...)

Nenhum problema brasileiro resolveram a Semana de Arte Moderna e correntes derivativas. Continuamos, ainda depois, escravos do Ocidente, escravos do catolicismo, escravos

> da cultura européa caindo de pôdre. (...) Pensamento novo não creamos. Continuou o pensamento velho de importação.[96]

Nesta crítica ao movimento modernista paulista, Oswaldo Costa aponta a incorporação de um pensamento que não é típico da cultura brasileira, enquanto poderia ter sido desenvolvido um "*pensamento novo brasileiro*" capaz de unir a tradição local com uma nova sociedade, nova tanto no tempo (moderno) como no espaço (aquele Brasil, e não uma *velha Europa*). Apesar de identificar os limites estéticos da proposta modernista paulista (ao contrário de Victoria Ocampo, que parece confundir as propostas estéticas e ideológicas da arquitetura modernista argentina), Costa insiste na tese de um pensamento importado, novamente uma cópia que remete às sociedades centrais. No entanto, Costa acrescenta um novo elemento, ausente nos textos anteriores: a condição de sermos *escravos do Ocidente*. Escravos, aqui, não econômicos, mas culturais ("*da cultura europeia caindo de podre*"), deixando transparecer aqui uma divisão da dependência cultural com a dependência econômica, uma vez que esta última não é citada, mesmo sendo amplamente conhecida e criticada pelos antropófagos.

Voltando ao ensaio de Roberto Schwarz, verificamos nele a crítica à incompatibilidade do translado de um modelo econômico para a sociedade brasileira. Assim, enquanto o liberalismo europeu é definido por Schwarz como uma *ideologia* que defendia "*a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo (...), encobrindo o essencial – a exploração do trabalho*" (1988, p. 14), no Brasil, as ideias que estão por trás desse sistema serão duplamente falsas, uma vez que a presença do raciocínio econômico burguês ("*ideias francesas, inglesas e americanas, variadamente liberais, que assim faziam parte de nossa identidade nacional*") iria chocar-se "*contra a escravidão e seus defensores, o que é mais, viver com* eles" (p. 14). Em outras palavras, Schwarz mostra que um sistema econômico europeu ideologicamente falso é transferido ao Brasil com uma nova máscara, pois será aplicado sobre um sistema escravocrata (em oposição à liberdade do trabalho e à igualdade perante a lei). Essa dupla falsidade é encarada aqui não como uma cópia mal feita do modelo original, mas como uma forma de adaptação à realidade local, por mais perversa que seja, onde um valor da sociedade europeia passa a amoldar-se a uma "tradição" brasileira (a escravidão).

Chocar-se tem, então, um sentido muito diferente daquele presente na ideia de "*imitação*", "*importação*" ou "*influência*". Deixa transparecer que o translado de ideais entre duas sociedades que conformam uma relação livre entre desiguais não é assim tão simples. A consequência dessa observação para os estudos sobre nossas cidades recai sobre a suposta prática, entre nós, das convenções urbanísticas europeias (pensamento presente em todos os recortes

96. TAMANDARÉ [Oswald Costa]. "Moquem". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª Dentição, n. 5, abr, 1929.

de textos que analisamos até aqui neste capítulo), o que deve ser visto com um olhar mais crítico, mostrando que não é possível pensar em um agente receptor passivo que não responde à dominação de outra cultura, o que resultaria em um choque que, como veremos mais adiante, dá origem ao processo de transculturação.

Curioso notar, todavia, como Schwarz recai na mesma visão dependentista que parece criticar na perspectiva econômica e cultural ao tratar da cidade, mostrando como a arquitetura deixa evidenciar o descompasso entre "*um latifúndio pouco modificado*" e "*as maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social*" (1988, p. 21). Assim como as falsas janelas das fazendas ou casas urbanas pintadas com paisagens parisienses que escondem a realidade atrás daquelas paredes, os estilos artísticos citados por Schwarz parecem estar desgrudados da realidade conflituosa da sociedade brasileira, assumindo um papel de fantasia, de disfarces modernos que podem ser aplicados livremente sem manter correspondência com a ordem social.

Uma posição semelhante é compartilhada pelo crítico literário Ángel Rama, um dos principais expoentes nos estudos de transculturação da América Latina, mas que por vezes recorre ao emprego de expressões que subentendem a possibilidade de uma dominação cultural passiva sem conflitos. Assim, em seu ensaio *La crítica de la cultura en América Latina*, Rama retrata a mesma apropriação de estilos de arquitetura no continente como uma forma que a burguesia encontrou de disfarçar o mundo que a rodeava:

> A democratização progressiva deste longo tempo se põe a revisar a História como um guarda-roupa de teatro. A princípio parece gastar parcimoniosamente o tesouro que descobre, dando anos de utilidade a cada disfarce, mas o apetite se acelera com o exercício, cada vez é mais intensamente devorada pelo prazer do mascaramento e, quando chegamos ao fim do século XIX, presenciamos uma explosão: o ecletismo artístico da época assoma indiscriminadamente as vestimentas dos mais variados tempos, apela a todos os estilos (renascentista, gótico, helênico, oriental). (1985b, p. 125)

Essas abordagens demonstram que mesmo uma crítica que forma parte de um movimento de renovação conceitual para pensar a produção cultural pode recair em um pensamento dependentista quando parte para os estudos culturais urbanos. Para Gorelik,

> essa renovação teórica demorou a chegar aos temas da cidade e da arquitetura, como revelam os próprios trabalhos de Rama ou Schwarz ao se referirem às "máscaras" do ecletismo *fin-de-siécle* da arquitetura latino-americana, como se fosse um problema específico do espírito de cópia local. (apud CASTRO, MELLO, 2009, p. 247)

No entanto, como já anunciamos em nossa introdução, entendemos aqui que não se tratam de visões opostas ou conflituosas, mas de diferentes olhares historiográficos que, a cada

mirada, expõe uma nova forma de compreensão que ressalta aspectos invisíveis em outras análises. Quanto ao nosso objeto de estudo – a representação das cidades modernas pela vanguarda – este só se torna compreensível quando perpassamos a interpretação dependentista, ainda que possamos recorrer a outros estudos para demonstrar os limites dessa definição, o que pretendemos realizar logo a seguir. Aproveitaremos, porém, que ainda estamos delimitados pelos contornos físico e histórico da cidade moderna para realizar um breve passeio sobre outra representação que também busca referências europeias, mas que procura fugir da imagem tradicional de uma cidade burguesa moderna. Se esta cidade pressupõe um muro, saltaremos agora sobre esse limite para chegar ao avesso da cidade moderna, percorrendo as estruturas ocultas por trás de suas fantasiosas fachadas que, assim como a locomotiva dos textos de Mario Bravo ou de Adrião Pater, precisam de um combustível a mais além do carvão para funcionar plenamente. Se a cidade moderna pressupõe um muro, o que há por trás dele?

No avesso da cidade moderna

Grande parte das representações das cidades burguesas que vimos até aqui recorrem às transformações urbanas ocorridas na Europa entre as décadas de 1850 e 1900, sendo a principal delas, como já cansamos de destacar, a de Haussmann, quem permanece frente à prefeitura da cidade de Paris de 1853 a 1870. O resultado é um modelo de cidade correspondente ao desejo de uma vida moderna, a qual vem representada nos textos através de um modelo iconográfico que já se tornou clássico, com cafés, bulevares arborizados, homens em trajes sociais e com chapéus, bondes, charretes ou automóveis, conformando um ambiente típico de uma pintura impressionista – como os *Boulevards* de Camille Pissarro (1830-1903) ou a *Rue de Paris, temps de pluie* de Gustave Caillebotte (1848-1894) – cantado nos inúmeros poemas de Baudelaire.

A este modelo de representação, talvez o mais famoso dentro do repertório de imagens que a ideia de *cidade moderna* carrega, vamos confrontar agora um novo olhar, que não o contraria, mas o complementa. Logo no início do livro *Cidades do amanhã* (2005), Peter Hall dedicará um capítulo inteiro ao que denomina *Cidade da noite apavorante: reações à cidade encortiçada do século XIX: Londres, Paris, Berlim, Nova York (1880-1900)*. A coincidência entre as datas e as cidades que serviram como referência às nossas cidades na seção anterior deste capítulo não é mero acaso: enquanto na América Latina, muitas autoridades governamentais, empresários burgueses, aristocratas ou técnicos olhavam para as experiências urbanísticas realizadas nas cidades europeias ou norte-americanas, considerando-as a solução tanto para os males da cidade moderna como para os desejos das classes dominantes de vivenciar um "ambi-

ente europeu", estas mesmas cidades escondiam outro aspecto que provavelmente não eram desejados por ninguém, mas que estava inevitavelmente incorporado aos processos de modernização praticados naquelas que seriam as grandes cidades modernas na América Latina, dentre as quais, São Paulo e Buenos Aires.

Nesse capítulo, Hall caminha sobre os bairros operários londrinos através dos relatórios e artigos de jornais e de instituições religiosas (em especial, do pastor Andrew Mearns) para demonstrar a pobreza reinante em imensas regiões da cidade. Dessa forma, abre seu livro sobre as cidades do século XX não com um panorama das clássicas cidades modernas como há pouco as lemos, mas com uma imagem não muito associada ao imaginário que permeia a modernidade urbana, expondo uma Londres "*onde dezenas de milhares de pessoas se amontoam em meio a horrores que nos trazem à mente o que ouvimos sobre a travessia do Atlântico por um navio negreiro*" (MEARNS, apud HALL, 2005, p. 18). Emerge uma imagem de pobreza, insalubridade, insegurança e de "desvios morais" que em nada se parece às cidades que o *flâneur* atravessa em meio às suas nostálgicas andanças: trata-se, no entanto, da outra face de uma mesma moeda.[97] Apesar de muitos desses relatórios datarem da década de 1880, já quatro décadas antes, em 1845, Friedrich Engels publicara o seu *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, onde encontramos um capítulo dedicado às *Grandes cidades*, o qual contém relatos do sociólogo que muito se aproximam daqueles enfrentados por Peter Hall. Aqui, Engels exaltará a potência da grande cidade industrial como um feito extraordinário do homem moderno, mas logo em seguida mostrará o custo de toda essa opulência,[98] um custo, claro está, que não será pago pelos mesmos que desfrutam as benesses da modernidade.

---

97. Embora já amplamente conhecidos, transcrevemos alguns trechos desses relatórios a título de comparação para os textos escritos pelas vanguardas literárias que vamos analisar: "*[num quarto] um missionário encontrou um homem com varíola, a mulher na convalescença de seu oitavo parto, e as crianças zanzando de um lado para o outro, seminuas, cobertas de imundície*" (MEARNS, apud HALL, 2005, p. 20), "*O incesto é comum; e não há forma de vício ou de sensualidade que cause surpresa ou chame a atenção (...). As práticas mais vis são observadas com a mais trivial das indiferenças...*" (p. 21), "*Uma pobre mulher com tuberculose em fase avançada, quase um esqueleto, vive num único quarto com o marido bêbado e cinco filhos (...). [noutro] quarto viviam um homem, sua mulher e três filhos. O garoto era o segundo filho e morrera envenenado pela atmosfera miasmática; e esse garotinho morto teve seu corpo aberto no único quarto onde os pais e os irmãos viviam, comiam e dormiam*" (p. 21).

98. Novamente, embora fartamente repetido em inúmeros trabalhos sobre a cidade moderna, vale a pena transcrever o seguinte trecho de Engels: "*Essa enorme centralização, este amontoado de 2,5 milhões de seres humanos num único sítio, centuplicou o poder desses 2,5 milhões de homens. Ela elevou Londres as alturas de capital comercial do mundo, criou docas gigantescas e reuniu milhares de navios, que cobrem continuamente o Tâmisa. Não conheço nada mais imponente que o espetáculo oferecido pelo Tâmisa. (...) Tudo isso é tão gracioso, tão enorme, que nos sentimos atordoados e ficamos estupefatos com a grandeza da Inglaterra ainda antes de pôr o pé em terra. / Quanto aos sacrifícios que tudo isso custou, só os descobrimos mais tarde. Depois de pisarmos durante alguns dias o empedrado das ruas principais, de a custo termos aberto passagem através da multidão, das filas sem fim de carros e carroças, depois de termos visitado os "bairros de má reputação" desta metrópole, só então começamos a notar que estes londrinos tiveram que sacrificar a melhor parte de sua qualidade de homens para realizarem todos estes milagres da civilização de que a cidade.*" (ENGELS, 1975, p. 55-56)

Também Marshall Berman (2007) percorre essa perspectiva de análise, que desfaz o encantamento romântico da cidade moderna, mas desvia seu olhar das cidades europeias para a São Petersburgo russa. Explorando a obra de diversos escritores russos (*O cavaleiro de bronze*, 1833, de Alexander Puchkin; *O projeto Nevski*, 1835, de Nikolai Gogol; *Gente pobre*, 1845, e *Notas do subterrâneo*, 1864, de Fiódor Dostoiévski; dentre outros), Berman pretende demonstrar que nessas regiões do mundo "*os significados da modernidade teriam de ser mais complexos, paradoxais e indefinidos*" (2007, p. 206), retratando São Petersburgo "*de duas maneiras: como a mais clara realização do modo russo de modernização e, simultaneamente, como a 'cidade irreal' arquetípica do mundo moderno*" (p. 207). Dessas duas formas de representação, o autor prepara uma comparação entre duas tendências do modernismo, aquele da Paris registrado por Baudelaire e o da Petersburgo dostoievskiana, utilizando-se, para isso, de um dos principais feitos urbanos da cidade russa naquele período: a avenida Nevski. Esta avenida conformou-se como os bulevares de Haussmann, um meio ideal para a locomoção, provida de "*macadame e asfalto, luz a gás e elétrica, ferrovia, bondes elétricos e automóveis, cinema e demonstração de massa*", funcionando como uma vitrine "*das maravilhas da nova economia de consumo que a moderna produção começava por tornar acessíveis*" (BERMAN, 2007, p. 228). No entanto, como Berman já havia alertado, a vida neste espaço terá uma componente a mais (ou a menos) que suas correspondentes parisinas: no coração de um país subdesenvolvido, o principal produto exposto em suas vitrines será a promessa de um mundo moderno deslumbrante. Uma promessa que não se transforma em realidade, muito embora a aparência física da Nevski sugira o contrário.

O que Berman consegue identificar é que essa avenida difere essencialmente dos bulevares haussmannianos pela componente de artificialidade, uma fachada para uma vida moderna que surge não como uma resposta natural a intentos modernizadores da economia, mas de uma vontade de querer ser moderno a qualquer custo, que se baseando em uma aparência, se crê moderno, ainda que esta aparência esconda uma estrutura política e econômica arcaica e subdesenvolvida. Nas palavras do autor, trata-se de "*uma espécie de cenário, deslumbrando a população com artigos rutilantes, quase todos importados do Ocidente, mas ocultando uma perigosa falta de profundidade*" (2007, p. 269). Sob esta visão, Berman assinala a possibilidade de utilizar a São Petersburgo do século XIX como um "*arquétipo do emergente terceiro mundo do século XX*" (p. 206).

Mesclando o espírito de denuncismo social que marca as descrições dos bairros operários das cidade europeias com as interpretações de Berman sobre a modernidade russa, podemos cruzar os limites das cidades modernas que nossas vanguardas literárias representaram ao som do jazz-band e ao aroma do café para penetrar as estruturas que sustentam esse show de cenários. Aproximando-se da cidade de São Paulo da década de 1920 e questionando a aparên-

cia da ordenada São Paulo registrada pelo documentário *Sinfonia de uma metrópole*,[99] Aracy Amaral se pergunta "*o que há por trás da ordem aparente (...)? O que vem a ser o 'avesso' da cidade moderna ou que se deseja moderna?*" (2010, p. 81). Se Dostoiévski nos apresenta ao *homem do subterrâneo*, aquele que vivencia a Nevski iludido com suas riquezas, mas que ao final do dia se vê obrigado a retornar ao seu *underground marginal* composto por *subterrâneas relações*,[100] na cidade de São Paulo esse submundo moderno será composto predominantemente por imigrantes estrangeiros, "*que constituíam parte substancial das classes operárias e do esforço produtivo da cidade*" (SEVCENKO, 1992, p. 30). É neste contexto que podemos ler o seguinte conto de Menotti del Picchia:

K ➢ Criton levara-me ao Braz, onde, num pardieiro, agonizava um operário que trabalhava na Esphynge. Uma lage, escapando á garra articulada de um guindaste, esmigalhara-lhe metade do corpo. (...) Aquela massa em agonia palpitava numa ridicula e braceante ansia de viver.

Voltavamos a pé do bairro confuso, cheirando a ulha e a miseria. Numa curva de esquina um bonde abalroára uma carroça. Um burro, entalado entre as rodas e os trilhos, com as patas posteriores trituradas, raspava, com os cascos dianteiros o chão de parallelepipedos.

Milhares de homens atrafegados e hediondos mexiam-se como formigas. A vida, anonyma e borborinhante, rodava, ululando de ambição e miseria como uma hiena faminta. Um cocheiro vomitava insultos porque a carroça atravancava a rua. Numa taverna, bebedos ganiam como cães. Mães embrulhadas em trapos esbordoavam esqueletos disfarçados em creanças. Estas as insultavam, atirando-lhes pedras. E um pobre estendeu-nos a mão que parecia a estrella dissecada de um polypo:

- Esmola. (...)

Vi no olhar de Criton, o assassino desejo de estrangular o miseravel. E o architecto disse, abrangendo com a phrase a praça tumultuaria:

- Elles sujam a vida.

No alto do Carmo parámos. Como uma escara de ferida na epiderme de um monstro, o bairro violaceo no crepusculo se empolava com os dardos hirtos das chaminés fisgadas no seu

99. Trata-se do filme *São Paulo: Sinfonia da metrópole*, de 1929, dirigido por Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig e baseado no homônimo *Berlim: Sinfonia da metrópole* (1927).

100. Essas expressões são utilizadas por Beatriz Sarlo para descrever o ambiente cultural dos personagens do livro *Los siete locos* (1929), do escritor argentino Roberto Arlt. Para Sarlo, Arlt tratará a cidade como "*inferno, a cidade como espaço do crime e das aberrações morais, a cidade oposta à natureza, a cidade como labirinto tecnológico: todas essas visões estão na literatura de Arlt, que compreende, padece, critica e celebra o desenrolar das relações mercantis, a reforma da paisagem urbana, a alienação técnica e a objetivação de relações e sentimentos*" (SARLO, 2010, p. 98-99). Essa cidade é o cenário das relações humanas entre os excluídos da cultura moderna que Arlt identifica, informando "*sobre os circuitos subterrâneos de saberes marginais, que não podemos chamar de contraculturais, mas que suprem a ausência ou a debilidade dos circuitos formais. Circula de tudo pelos labirintos underground: teosofia, psiquiatria, espiritismo, hipnotismo, sonhos escapistas. (...) Assim é a cultura com e contra a qual Arlt escreve: ela está nas margens das instituições, afastadas das* ***zonas prestigiosas que autorizam a voz***." (p. 104-105, grifo nosso). Voltaremos a estas "*zonas prestigiosas que autorizam a voz*" em nosso último capítulo.

> flanco. Flammulas de fumaça lembravam crinas de hippogryphos galopando nas nuvens. E um ceu de incubo, com cumulus de chumbo, esmagava o casario cor de chapa, onde o formigueiro humano, tragico e pululante, espumava na maldição do Paraiso Perdido. (...)
>
> Eu olhava. E pensei, accidentalmente, que no meio daquelle formigueiro voracissimo um animal e um homem agonizavam, sem que a vida parasse, como pararia, e o proprio movimento dos astros, no dia em que eu, como um Deus vencido, cerrasse os olhos para a absurda violencia da vida.[101]

Em meio aos operários imigrantes dos bairros pobres, os bondes, trilhos, paralelepípedos, tavernas, chaminés e ruas iluminadas têm outro sabor, distante daquele provado pela burguesia em sua miragem modernizante. Primeiro, nosso personagem é levado pelo arquiteto Críton ao centro do Brás, bairro industrial onde se deparam com um acidente envolvendo um operário de construção que agoniza sob a laje de concreto que escapou de um guindaste: imagens relacionadas à construção da cidade, provavelmente algum edifício industrial que conferirá a cara moderna de São Paulo propagada em *Sinfonia de uma metrópole*. Minutos depois, um novo acidente, envolvendo um burro, uma carroça e um bonde: aparte a relação contraditória estabelecida entre os dois veículos (um arcaico e outro moderno), também existe uma relação entre o burro de carga e o operário, ambos esmagados em algum acidente envolvendo elementos daquela outrora exaltada cidade moderna e que parece ser defendida por Críton, quem critica toda essa desordem como algo anormal (coincidindo com o mesmo anormal de Paulo Prado, o que nos permite prever a qual classe social pertence esse arquiteto): "*eles sujam a vida*."

Na sequência, um afastamento do bairro (visto agora do alto do Carmo, próximo ao centro, já dentro dos limites da "cidade normal") permite ao observador uma visão violenta do bairro que recém visitara, o qual se assemelha a uma ferida aberta na pele de um monstro, uma assustadora paisagem de torres de indústrias em meio a uma fumaça envenenada pelo chumbo que acabam com o *Paraíso* prometido. Engels havia destacado os sacrifícios que toda a grandiosidade urbana de Londres custou. Para Berman, a Nevski de São Petersburgo nos permite descobrir que "*a vida moderna possui uma beleza peculiar e autêntica, a qual, no entanto, é inseparável de sua miséria e ansiedade intrínsecas, é inseparável das contas que o homem moderno tem de pagar*" (2007, p. 170). No caso desta São Paulo, fica claro quem paga a conta.

Nestes textos, um dos principais pontos que se destacam é a experiência das jornadas de trabalho do operário urbano em conflito com as características da cidade moderna. Notamos que se trata de um conflito interno, inerente à própria ideia da modernidade, e que não extrapola os limites de uma visão unidirecional da cultura baseada na referência de um modelo

101. PICCHIA, Menotti del. "As visões de Criton". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 1, p. 5-6, mai, 1922.

central, longe dos olhares que defendem a existência de um processo de hibridização cultural. Os conflitos presentes nestes textos não são decorrentes da adaptação de um "modelo europeu" a uma "realidade latino-americana", mas sim exemplos de choques e contradições internos à cidade moderna, a exemplo do que já acontecia nas cidades europeias, permitindo, assim, a um italiano escrever sobre o começo de uma jornada de trabalho na cidade do Rio de Janeiro:

K ➢ La cittá muore di strazio
Sapendo che allora comincia
A vivere le sue prime ore di lavoro...

Incomincia
prima fiocamente e poi con fracasso
la musica stravagante
del "jazz band" dei tram in fuga
al suono del gracidare
della voce delle automobili in corsa
schernendo, sghignazzando la gente
che cammina a piedi...[102] *

A cidade amanhece atormentada com o começo da rotina, acendendo-se como o corpo do homem maquinista que se prepara para o trabalho: primeiro devagarzinho e depois com força, cada vez com mais força, enfrentando os bondes e os automóveis que arranham um angustiante *jazz-band* urbano, lembrando a sinfonia futurista *Risveglio de una Città* ("*despertar de uma cidade*"), composta pelo italiano Luigi Russolo (1885-1947) em 1913, bem ao gosto de *Klaxon*. Vemos um ambiente maquinizado, onde o operário parece agonizar não apenas fisicamente (como no Brás), mas também mentalmente, mantendo todos os seus sentidos ocupados com algum aspecto do caráter industrial, seja a visão das massas, os ruídos dos automóveis ou o cheiro de óleos utilizados nas máquinas de costura onde trabalham tantas mulheres:

M ➢ Olor a máquina "Singer" en las polleras de las mamás que van de compras con la cría al pie. (...)

Todas sudan un sudor doméstico de legumbre cruda. (...)

Pasa un automóvil espantando la gelatina de una vieja perennemente hambrienta e inconsideradamente afecta al vino de postre.

---

102. RAGOGNETTI, Vin. "La danza delle giornate Grigie cariocas". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 4, p. 3, ago, 1922.

* *A cidade morre de desgosto / Sabendo que então começa / A viver suas primeiras horas de trabalho... / Começa / primeiro bem baixinho e depois com estrondo / a música extravagante / do jazz band dos bondes em fuga / ao som do zunir / da voz dos automóveis correndo / insultando, zombando das pessoas / que caminham a pé.*

Se aglomera el tráfico. El vigilante le abre el esfinter a la calle.

Y todo se desparrama.[103] *

Neste conto, Sergio Piñero não descreve um bairro industrial, mas um trecho do cotidiano da rua Carlos Pellegrini, que já neste período começa a ser remodelada (tendo os quarteirões de um dos seus lados demolidos) para dar lugar à avenida *9 de Julio*. No entanto, já podemos sentir nessa região da cidade os efeitos do seu avesso, onde as mulheres passam cheirando a máquina "*singer*" (tradicional máquina de costura) e suando "*o suor doméstico de legumes*"; suor que, associado à companhia de seus filhos ("*suas crias ao pé*") e à atividade de fazer compras, mostra uma mulher que deve dedicar-se às atividades domésticas e que vai, ao mesmo tempo, sendo obrigada a trabalhar para ajudar no sustento de sua família, o que, naquele momento, ocorre apenas nas classes trabalhadoras mais necessitadas (como fica claro pela ocupação dessas mulheres – costureiras – e por suas tarefas domésticas – cozinhar e cuidar dos filhos). Por outro lado, essa exposição pública da mulher demonstra que ela passa a assumir um papel no espaço público que antes não lhe pertencia.

Neste mesmo ambiente vemos novamente a força que o automóvel adquire frente a impotência do homem (relembrando aqui o texto de Wladimiro Acosta, onde o homem não pode competir com a presença dos automóveis e outros meios de transporte na cidade moderna): primeiro, ele passa indiferente a uma senhora faminta e alcoólatra (provável mendiga ou indigente), em uma cena que não sabemos identificar se ela é atropelada por ele, ou se ele lança algum líquido viscoso e sujo sobre ela; depois, o automóvel é comparado aos dejetos humanos que se esparramam na paisagem quando o vigilante abre a rua para a sua passagem ("*O vigilante abre o esfíncter da rua*"). A imagem que o autor nos transmite remete a uma cidade suja que expõe sua pobreza em meio a uma paisagem doente e mal cheirosa. Curiosamente, uma década após a publicação deste texto, foi inaugurado nesta mesma região da rua *Carlos Pellegrini* (título deste conto) o primeiro trecho da *Avenida 9 de Julio*, com suas "*fachadas de padrão ocidental*" que evocam aquela mesma Nevski russa de um século atrás, uma "*capa de civilização*" para uma sociedade que se deseja parecer moderna antes de realmente sê-la (BERMAN, 2007, p. 210).

---

103. PIÑERO, Sergio. "Calle Carlos Pellegrini". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 8-9, set. 1924, não paginado.

* *Cheiro a máquina "Singer" nas saias das mamães que vão fazer compras com suas crias ao pé (...) / Todas suam um suor doméstico de legume cru. (...) / Passa um automóvel afastando a gelatina de uma velha perenemente faminta e inconsideravelmente adepta ao vinho de sobremesa. / Se aglomera o tráfego. O vigilante abre o esfíncter da rua. / E tudo se esparrama.*

Voltando à jornada de trabalho nos bairros industriais, encontraremos a reincidência de todos esses elementos anteriores na poesia *Manhãsinha*, cujo nome amigável e tranquilo indica apenas o início de um duro dia na cidade dos operários:

A ➢ Um homem. Dois homens.
Tres homens.
Os parallelepipedos lustrosos
escorriam agua
dos autos barulhentos
da Prefeitura Municipal.
Quatro homens.
Cinco homens que gastam 4.000 calorias
entraram na Fabrica.
(...)
O dia vinha chutando

OXYGENIO

no fim da rua...
O chaminé da Fabrica
preto esguio
que tinha jogado petéca
a noite inteirinha
com a lua de couro
soltou uma fumaça parda.[104]

Os trabalhadores vão aparecendo aos poucos no horizonte desta paisagem, indicando o início de sua jornada. Um, dois, três... inúmeros deles, em uma rotina exaustiva (gastam 4 mil calorias na fábrica) e quase sufocante, motivo pelo qual a palavra "OXYGENIO", isolada do restante da poesia, permite ao leitor respirar, enquanto rompe com o ritmo do poema e da rotina. Mas esse oxigênio parece rarefazer-se em meio a tantas chaminés soltando uma parda fumaça. Os números nesse poema também parece introduzir um elemento da produção industrial, pensada de forma lógica e matemática, de acordo com a *educação burguesa*. Podemos também constatar a constante presença do período da manhã nestes poemas: ao contrário do capítulo de Peter Hall, aqui não é necessário escurecer para o cenário tornar-se apavorante. A própria luz do dia ilumina essa paisagem, mas com uma luz turva, uma neblina longe daquela londrina cantada por Mário de Andrade em sua *Paulicéia Desvairada*. Parecem regiões da cidade onde o amanhecer apenas torna mais cinza ("*le giornate grigie*") a escuridão noturna, em um mundo sem sol, sem luz e sem cores.

104. PATERNOSTRO, Julio. "Manhãsinha". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 8, p. 2, dez, 1928.

Este angustiante e despersonalizado cotidiano servirá também como cenário para Eduardo María de Ocampo, em uma visita que faz ao subúrbio de uma grande cidade industrial (provavelmente Buenos Aires):

M ➢ Agosto. Nada turba
el silencio en que duermen las barracas
bajo la selva de las chimeneas,
fingiendo un escenario de pantalla
en el país del humo y de la escoria.

Mis plantas,
con marcada fatiga
me llevan por las calles solitarias.
(...)

Amanece. De pronto, una sirena
conmueve a los obreros. En las fábricas
se abren las puertas como negras fauces
mientras la presa avanza
en un largo rebaño...
Luego, el tropel que calla
y los grupos que piérdense, encorvados,
en las brunas gargantas.

He observado los rostros. Taciturnos...
Sombríos... Melancólicos... Cantaban
algunos...; pero en todos
un gesto de amenaza...
Y he mirado mis manos, estas manos
que nunca hicieron nada
de provecho, de vida; y he creído
escuchar una voz: "Piensa, trabaja...".[105] *

O cenário de Eduardo Ocampo é o mesmo da cinza jornada carioca e das chaminés no Brás de Críton e na cidade de Paternostro. Ainda é cedo, as ruas estão desertas e silenciosas, uma selva de chaminés nos alerta sobre o caráter industrial do bairro que adentramos, com a leve impressão de estarmos em meio a uma névoa formada pela fina neblina da manhã combi-

105. OCAMPO, Eduardo María de. "Motivos de la urbe: suburbio". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 2, n. 14-15, jan. 1925, não paginado.

* *Agosto. Nada turba / o silêncio em que dormem as barracas / sob a selva de chaminés, / fingindo um cenário de tela / no país da fumaça e da escória. / Minhas plantas, / com marcada fadiga / me levam pelas ruas solitárias. (...) / Amanhece. De repente, uma sirene / comove aos operários. Nas fábricas / abrem-se as portas como negras fauces / enquanto a pressa avança / em um rebanho comprido... / Logo, a tropa se cala / e os grupos que se perdem, encurvados, / nas brumas gargantas. / Eu observei os rostos. Taciturnos... / Sombrios... Melancólicos... Cantavam / alguns...; mas em todos / um gesto de ameaça... / E olhei minhas mãos, estas mãos / que nunca fizeram nada / de proveito, de vida; e pensei / ter escutado uma voz: "Pensa, trabalha..."*

nada com a fumaça contaminada típica dessas regiões. Esse clima de ermo e solidão logo é quebrado pelo "*stravagante*" ruído da sirene, que faz povoar estas ruas com operários movendo-se ritmicamente e sendo engolidos pelas portas das fábricas até seus postos de trabalho. O observador, que admite nunca ter feito nada de proveito na vida, provável companheiro de Críton ou de algum outro aristocrata ou industrial e vivendo em algum bairro "*onde só vive gente que, por definição, não trabalha*",[106] parece se assustar com os gestos dos trabalhadores, taciturnos, sombrios e melancólicos. No entanto, a surpresa não está na descoberta (porque provavelmente nunca havia ido até lá) de um mundo de pessoas despossuídas de suas almas (como demonstra os movimentos físicos condicionados pelo som das sirenes e da canção que entoam), mas, ao contrário, na identificação de um último gesto de humanidade nesses seres: eles parecem *pensar* enquanto trabalham ("*e pensei ter escutado uma voz: 'pensa, trabalha'*"). A surpresa vem com o medo que a ameaça desses pensamentos parece desatar no observador, levando-nos a questionar o que terá feito nosso personagem frequentar este bairro, mesma pergunta feita pelo próprio personagem, que em outro verso nos dirá:

M (cont.) ➢ (¿Quien me condujo aquí? No sé... Recuerdo
que esta noche pasada
los labios de mi amor sobre mis labios
con fuerza se adunaban;
y en una alcoba blanca, transparente
quizá de puro blanca,
eran mis besos un cantar de vida
y los suyos un verso sin palabras...)[107] *

Um estranho pressentimento nos é lançado pela lembrança de uma noite tão puramente branca onde o personagem beijava sua amada em um cantar de vida – enquanto ela parecia não esboçar qualquer reação. Esta lembrança é evocada quando o personagem se encontra perambulando por um lugar desconhecido sem saber como lá chegou, remetendo-nos à ideia de um espírito que vaga sem dar-se conta do seu estado: a morte. Mas não apenas a morte de nosso personagem: também os operários, ainda que vivos, parecem estar mortos, sacrificando sua vida para a construção de uma cidade da qual nunca poderão desfrutar. O *subúrbio* (título do poema

106. Lembramos aqui o texto de L.H. que mostra a falta de coerência em colocar a escultura *Canto al trabajo* em algum bairro aristocrático de Buenos Aires: L.H. "La suerte del último centauro". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 8-9, set. 1924, não paginado.

107. OCAMPO, Eduardo M. de, op. cit., não paginado.

* *(Quem me trouxe aqui? Não sei... Lembro / que esta noite passada / os lábios do meu amor sobre os meus lábios / com força se uniam; / e em um quarto branco, transparente / talvez de puro branco, / eram meus beijos um cantar de vida / e os seus um verso sem palavras...).*

anterior) aqui parece ser não só o subúrbio da cidade, mas da própria vida, podendo ser estendido para o limite da história: a margem de uma história que tem aqui a mesma conotação das *orillas borgeanas* às quais se refere Beatriz Sarlo:

> As *orillas*, o subúrbio, são espaços efetivamente existentes na topografia real da cidade e, ao mesmo tempo, só podem ingressar na literatura quando pensamos como espaços culturais, quando se lhes impõe uma forma a partir de qualidades não só estéticas, mas também ideológicas. (...) Nessas operações não se compromete apenas a visão "realista" do subúrbio, mas também a perspectiva de onde ele é visto. (2010, p. 327)

Esse limite entre a vida e a morte e entre a cidade moderna e o seu avesso é o mesmo que Nicolás Olivari situa seu personagem no poema "*En ómnibus de doble piso voy en tu busca...*". Ao que parece, pairando sobre o segundo andar de um ônibus comum naquele período na cidade portenha, situado entre o campo e a cidade, nosso personagem sai em uma eterna busca de sua amada:

M ➢ Frente al surco de nubes del campo
del cielo triste de la gran ciudad,
la mortecina luz de mis ojos paso
desde el heroico techo de la imperial.
(...)

Te busca mi mirada de piloto errabundo
desde el heroico techo de la imperial.
¿Dónde estarás ahora? ¿En qué lejano mundo
nuestras pequeñas almas unidas volarán?...
(...)

Todo desde el techo de la imperial
se ve; y a tí no te veo, y a tí no te hallo
y empero eres un producto de ciudad,
flor de trapo, y fué tu tallo
la cuerda donde saltabas en tu mocedad.
(...)

yo te he desnudado, plateada y extática,
ante la luna enferma de la ciudad.

Pero no sabes, y tampoco sabes que voy de tí en pós
eterno en tu búsqueda hacia la eternidad
te encontraré un día cuando tu, cavernosa tos

> como un pájaro aciago su círculo haga
> con algo del rito de una vieja maga
> sobre el destartalado techo de la imperial.[108] *

O percurso que nosso personagem realiza revela uma cidade doente ("*ante a lua doente da cidade*") que interrompeu o destino de sua amada, quem passará a eternidade envolta a uma "*cavernosa tosse*". Trata-se, aqui, de uma referência de Olivari à epidemia de tuberculose que se alastrou por Buenos Aires diversas vezes na virada para o século XX e que também está presente em um de seus principais livros de poesias, *La musa de mala pata*, de 1926. Sobre este livro, Sarlo reitera seu pensamento sobre o subúrbio da cidade:

> A tuberculose é, nesse livro, uma das formas ou talvez a forma privilegiada do destino da marginalidade e da pobreza. É parte do tópico do romantismo tardio da "vida triste", reinstalado numa representação cenográfica do subúrbio portenho. (2010, p. 337)

Retomando os relatos retratados por Peter Hall, podemos verificar que a tuberculose que assola as regiões afastadas do centro europeizado de Buenos Aires é a mesma que penetra nos quartos do subúrbio londrino, em meio a uma miséria que foi tão bem transplantada para a América Latina como as modernas e charmosas fachadas que a escondem (ver notas 97 e 98). Neste sentido, Aracy Amaral conclui seu artigo sobre o avesso da São Paulo da década de 1920 afirmando que:

> a nosso ver, esse é bem o lado moderno e não o avesso da cidade. Expõe já a contradição, a concentração de renda que gradativamente passará às mãos, a cada ano, de contingente menor de habitantes, em comparação à pobreza generalizada do período colonial e mesmo de grande parte do século XIX. (2010, p. 86)

Retomamos assim dois aspectos chaves para a compreensão das representações de cidades e suas referências. Primeiro, como retoma Aracy Amaral, o **aspecto econômico**, que permeou todas essas representações até aqui, seja a partir do seu domínio sobre as formas culturais que a cidade pode assumir (sob a forma da *cidade burguesa*), seja sobre a condição de ex-

---

108. OLIVARI, Nicolás. "En ómnibus de doble piso voy en tu busca...". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 7, jul. 1924, não paginado.

* *Diante das listras de nuvens do campo / do céu triste da grande cidade, / a luz que se apaga dos meus olhos passo / sobre o heroico teto da imperial. (...) / Meu olhar de piloto errante te procura / sobre o heroico teto da imperial. / Onde estará você agora? Em que distante mundo / nossas pequenas almas voam unidas? (...) / Tudo isso sobre o teto da imperial / pode ser visto; e a você, não te vejo, e a você, não te encontro. / e, no entanto, você é um produto da cidade, / flor de papel, e foi a sua haste / a corda que você pulava em sua juventude. (...) / Eu te despi, prateada e em êxtase, / ante a lua doente da cidade. / Mas você não sabe, e tampouco sabe que vou atrás de você / eternamente te procurando até a eternidade / te encontrarei um dia quando você, cavernosa tosse / como um pássaro agourento o seu círculo faça / com algo do rito de uma velha maga / sobre o desengonçado teto da imperial.*

trema pobreza para a qual ele pode levar uma grande parcela da população (o *avesso da cidade moderna*), concentrando cada vez mais a renda em poucas mãos e, cada vez mais, nos grandes centros econômicos. Segundo, o aspecto de **construção histórica** da modernidade como assina-la Beatriz Sarlo, onde a permissão para incorporar-se a uma literatura mundial só é concedida à cidade moderna, deixando à margem dessa literatura – e, com isso, à margem da história moderna – as regiões "*afastadas das zonas prestigiosas que autorizam a voz*" (SARLO, 2010, p. 105). A cidade moderna aparece, assim, questionada não apenas em seus limites físicos, mas em sua possibilidade de fazer parte de uma história. Dessa forma, ao admitirmos que existe uma cidade que foi construída à imagem e semelhança de um referencial europeu, nós consentimos com a versão oficial de uma modernidade que é, na realidade, tão artificial quanto as fachadas europeizadas nas avenidas das cidades latino-americanas ou como os comportamentos e movimentos dos homens já destituídos de toda sua humanidade nos salões burgueses e nos subúrbios industriais.

Cidade moderna ou o seu avesso, ambas são moldadas por uma mesma realidade histórica que nos levou diretamente à ideia de um centro que serve de referência para a narrativa da modernidade. Figura e fundo, seus contornos são moldados pelo mesmo traço, a mesma moldura que não permite mesclar realidades distintas aos olhos de quem conta a história: é sob esta óptica que podemos admitir que as "*ideias* (e as práticas urbanas) *estão fora do lugar*". Uma vez que rompemos com esses limites físicos e com a história que os construiu, podemos vislumbrar mais uma forma de representação de nossas cidades, não mais sob uma perspectiva dependentista, mas admitindo choques culturais que resultarão em outras cidades. Não mais uma ideia de *cidade latino-americana* ou uma *cidade europeia*, mas uma cidade real que se personifica e se constrói naturalmente, que é culturalmente independente, ainda que inserida em um sistema econômico desigual.

A cidade real: conflitos e assimilações

> Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos (...), por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma da expressão). (CÂNDIDO, 2000, p. 101)

Em seu livro *A cidade das letras* (1985a), Ángel Rama percorre a formação das cidades na América Latina demonstrando como sua implantação "*ficou inscrita em um ciclo da cultura universal*", correspondendo ao "*sonho de uma ordem*", desde a conquista de Tenochti-

tlan, por Hernán Cortés em 1521, até a "*inauguração, em 1960, do mais fabuloso sonho de urbe de que foram capazes os americanos, a Brasília, de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer*" (p. 23). Para o estabelecimento dessa ordem, Rama identificou duas instâncias da cidade latino-americana que se complementam e se desenvolvem simultaneamente: a *cidade letrada* e a *cidade real*. A primeira delas é formada por religiosos, advogados, administradores, educadores e outros tantos profissionais intelectuais, cuja função é projetar uma *cidade ideal*, originada no desejo iluminista de ordem racionalização do ambiente humano, o qual encontrou no solo americano a possibilidade de materializar esse desejo. Trata-se do transplante de uma ordem intelectual da cidade, com uma ação direcionada na *ordem prioritária dos signos*. Nas palavras de Rama:

> A cidade bastião, a cidade porto, a cidade pioneira das fronteiras civilizadoras, mas sobretudo a cidade sede administrativa que foi a que fixou a norma da cidade barroca, constituíram a parte material visível e sensível da ordem colonizadora, dentro das quais se enquadrava a vida da comunidade. Mas dentro delas sempre houve outra cidade, não menos amuralhada, e não menos porém mais agressiva e redentorista, que a regeu e conduziu. É a que creio que devemos chamar de *cidade letrada*. (1985a, p. 42, grifo do autor)

À imagem da *cidade letrada* de Rama corresponde a cidade burguesa transposta para a América Latina como vimos até aqui. No entanto, ao contrário do que nossa vanguarda literária apontou nesses textos, Rama não indica que foi a forma física da cidade o elemento transladado ao continente americano, mas a razão ordenadora e a ordem social hierárquica: "*não é a sociedade, mas sua forma organizada, que é transposta; e não à cidade, mas à sua forma distributiva*" (1985a, p. 26). Esse controle realizado pela *cidade letrada* sobre a *cidade real* é mantido – grosso modo e enfrentando diversos conflitos e dificuldades – até a constituição da *cidade modernizada*, que se inaugura por volta de 1870. Neste período, a rápida transformação das cidades latino-americanas devido à sua inserção econômica no mercado global e à modernização de suas infraestruturas, além do surto das multidões (formadas sobretudo pela população negra emancipada e pela leva de imigrantes europeus), faz da *cidade real* uma instância oposta e ofensiva à *cidade letrada*: "*A concentração da urbe remediava a concentração do poder que ocupava seu centro, mas também abarcava forças díspares que estavam em tensão e ameaçavam sem cessar com uma irrupção de violência que subvertia a estrutura hierárquica*" (p. 95).

De forma complementar, a *cidade real* é a cidade das formas, do meio físico, que surge não do desejo letrado de uma elite intelectual (que, não por acaso, corresponde à elite política e econômica), mas das possibilidades que uma população (geralmente geográfica e historicamente desenraizada) encontra de criar o seu ambiente material, afastando-se de um *encadeamento lógico-gramatical*, de um sentido racional para sua experiência urbana. A relação entre essas duas cidades que dividem um mesmo ambiente social e são, talvez, mais que com-

plementares, superpostas, é colocada por Rama a partir da identificação de duas redes diferentes:

> A física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica, que a ordena e interpreta, ainda que somente para aqueles espíritos afins, capazes de ler como significações o que não são nada mais que significantes sensíveis para os demais, e, graças a essa leitura, reconstruir a ordem. Há um labirinto das ruas que só a aventura pessoal pode penetrar e um labirinto dos signos que só a inteligência racionalizante pode decifrar, encontrando sua ordem. (1985a, p. 53)

Como se pode ver, com estas duas cidades Rama consegue explicar a diferença entre um modelo planejado para ser transposto, pertencente ao universo dos símbolos, e outro que se deparou com uma realidade local, pertencente ao universo dos significantes. Dessa forma, os elementos da cidade burguesa (a "cidade moderna latino-americana") adquirem uma dupla característica: a primeira, como intento modernizador que imita seu equivalente europeu devido a sua correspondência em uma ordem social hierárquica e econômica que foi implantada no continente americano; a segunda, como um confronto com a realidade, onde esses elementos são reinterpretados, adquirindo um novo significado, embora por vezes vestidos sob uma mesma forma "europeia". Assim, um mesmo elemento – como uma rua, uma praça, um ato cívico, um dia de trabalho, um percurso, ou qualquer outra experiência na cidade moderna latino-americana – pode possuir diferentes significados que variam de acordo com a posição social, cultural ou econômica do seu observador.

Em outras palavras, se trata aqui da dialética entre o localismo e o cosmopolitismo proposta por Antônio Cândido na epígrafe desta seção, onde a *cidade real* é representada pela substância da expressão e a *cidade letrada* (nos moldes da tradição europeia) é apresentada como forma da expressão. Uma mesma forma que, deslocada espacial e temporalmente, resulta em diferentes significados daqueles carregados inicialmente: da relação entre a cidade real e a letrada podemos chegar ao processo de transculturação proposto por Rama no conjunto de seus trabalhos, aplicados sobre o período de conformação das cidades modernas latino-americanas. Desta forma, ainda que partindo de um mesmo passado, uma mesma história e um mesmo processo de inserção e domínio econômico, é de se supor que este fundo comum se apresente de maneiras diferentes em cada sociedade, respondendo não apenas a fatores universais, mas também regionais.

Neste momento é que a definição de uma suposta "cidade moderna latino-americana" deve ser questionada, uma vez que o adjetivo *latino-americana* nos leva a pensar que se tratam de cidades que dividem características em comum devido à sua localização geo-

gráfica, o que, de acordo com a teoria de uma hibridização cultural, não é de todo correto.[109] Vai neste sentido a análise de Cândido sobre a literatura na cidade de São Paulo, como vimos no capítulo anterior (na seção *Quando o cenário se transforma em protagonista*), demonstrando como essa literatura se desenvolve em paralelo com a própria estrutura social da cidade. O resultado é a revelação de especificidades que apontam para uma imagem única tanto da literatura como da cidade (em uma relação de retroalimentação que se abastece também de outros aspectos culturais urbanos), as quais não podem ser rotuladas sob uma definição que também tenta abarcar outras realidades na América Latina.

Também José Luis Romero manifesta sua atenção às particularidades de cada cidade que procura descrever em seu livro. Assim, ainda que parta do mesmo fundo comum compartilhado por Rama e pelos teóricos dependentistas, onde uma condição de dominação econômica é dividida por diferentes cidades do continente, Romero chama a atenção às condições locais que levam a diferentes conformações sociais e urbanas:

> A surpresa dos viajantes foi profunda (...). Todos advertiram que nelas se trabalhava por um novo estilo de vida latino-americana, assinada, sem dúvida, pelas influências estrangeiras, mas inexplicavelmente original, como era original o processo social e cultural que se desenvolvia nelas. **Metrópoles de imitação à primeira vista, cada uma delas escondia uma matiz singular que se manifestaria pouco a pouco**. (2010, p. 250, grifo nosso)

É tendo em vista esta perspectiva histórica que percorreremos agora mais um trecho do nosso percurso pelo universo das representações urbanas. Não procuramos aqui, como nas seções anteriores, uma cidade europeia na América Latina, seja ela o ideal de uma cidade burguesa ou a representação do angustiante dia a dia operário, mas sim os diversos significados que essas formas adquirem uma vez que são confrontadas com as condições locais das diferentes cidades representadas por nossas vanguardas literárias. Verificamos que a ideia de uma cidade europeia, como colocada por diversos escritores dessa vanguarda nos trechos que analisamos acima, uma ideia criada no núcleo da *cidade letrada*, termina por ser ressignificada em um novo contexto, nos levando a uma cidade que não é "assim tão europeia". Mesmo dentro dos limites fictícios criados pela burguesia local, a cidade com a qual nos deparamos é marcada por elementos que jamais presenciaríamos em uma cidade na Europa, como é o caso da cena urbana descri-

109. Interessante notar como Rama percorrerá o caminho inverso, tentando encontrar uma cultura comum entre diferentes sociedades da América Latina para justificar uma *literatura latino-americana*. Ver RAMA, Ángel. *Un proceso autonómico: de las literaturas nacionales a la literatura latinoamericana*: "*apenas na medida em que se puder estabelecer um correlato cultural (que de imediato abre a porta a correlações infraestruturais de onde se abastecem as linhas culturais paralelas da literatura, as artes plásticas, a arquitetura, a música, etc.), seria possível reintegrar em um mesmo discurso duas línguas em função literária.*" (2006, p. 116).

ta por Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), onde um desfile militar atravessa a cidade do Rio de Janeiro:

> Cortejo. Desfile de automoveis. Gritos. Charivari. Bumbum dos tambores. Escravos de todas as cores curvados como canivetes.
>
> A voz do orador:
>
> ... o Sabio... o Construtor. O Imperador constructor por excellencia. Aquelle que soube submetter toda a natureza ás suas ordens e ás suas leis. O Haussman, o Bumham, o Passos romano! O Sabio, o Constructor... (...)
>
> A voz do outro orador (ao mesmo tempo):
>
> Sim senhores, o Imperador architecto. O Imperador artista. Vêde esta cidade monstro com seus edificios, seus arranha-céus, com suas ruas asphaltadas, com seus annuncios, com seus cinemas, seus cartazes... Vêde este palacio... (Aponta para um palacio que tem o aspecto de um formidável queijo de Minas). Vêde a civilisação borborinhante que enche as nossas ruas, as nossas praças, os nossos boulevards, os nossos... Vêde tudo o que nos cerca. Tudo, tudo obra de um só homem. De um só cerebro. (...)
>
> O grande relógio do palacio começa a bater 12 horas. A' sexta pancada precisamente, a Cunnigham imperial. Abre-se a portinhola. O Imperador Adriano desce, de monoculo, mastigando um enorme havana apagado. Veste-se elegantemente – ultimo figurino de Londres. Simultaneamente abrem-se as portinholas dos outros automoveis e saltam figuras importantes: ministros, homens de estado, congressistas, embaixadores extrangeiros, officiaes da missão militar francesa, etc...[110]

Nesta sequência, a relação com a Europa é clara através da figura de Haussmann, comparado ao prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos.[111] Somam-se todos os símbolos da modernidade implantados pelas mãos do grande "*Imperador arquiteto*" (edifícios, arranha-céus, ruas asfaltadas, anúncios, cinemas, cartazes, palácios, praças, bulevares e uma civilização fervilhante), mas aparece aqui a figura dos "*escravos de todas as cores*" mesclados aos automóveis

110. HOLLANDA, Sergio Buarque de. "Antinous". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 4, p. 1-2, ago, 1922.

111. Cabe aqui uma observação quanto ao trecho "*O Haussmann, o Bumham, o Passos romano*". Segundo Iná Camargo Costa, em Dramaturgia Modernista em 22, (publicado em Literatura e Sociedade, São Paulo: USP, n. 7, p. 242-254, 2003/2004), a palavra *Bumham* provém de um jogo linguístico entre as palavras em inglês *bum* (vagabundo) e *ham* (gordura de porco, utilizadas como base para a maquiagem dos "atores canastrões"), resultando, uma vez inserida entre Haussmann e Passos, que ambos são "canastrões vagabundos". Porém, outra possível leitura que podemos fazer, considerando o contexto que explicita grandes nomes do urbanismo moderno e devastador, seria a confusão entre os nomes *Bumham* e *Burnham* (onde as letras "*RN*" confundem-se com a letra "*M*", considerando aí um erro possível na tipografia da revista); remetendo-nos assim à figura do urbanista norte americano Daniel Burnham (1846-1912), responsável pela Exposição Universal de Chicago (1893) e pelo Plano Diretor de Chicago (1909) e precursor do movimento *City Beautiful*. A relação de Burnham com Haussmann é notável; no livro Cidades do amanhã, Peter Hall assim descreve a introdução do plano de Chicago: "*Burnham foi taxativo quanto ao termo de comparação: as grandes cidades europeias. 'A tarefa realizada por Haussmann em Paris corresponde ao trabalho que precisa ser feito em Chicago*" (2005, p. 212).

em meio ao desfile. Escravos que podem ser tanto provenientes da África, como os trabalhadores imigrantes encontrados no avesso da cidade moderna, com uma condição que, embora não seja escrava, em muito se assemelha a ela. Outra referência a uma mescla cultural provém da figura do Imperador, que veste o último figurino de Londres enquanto habita um palácio semelhante a um "*formidável queijo de Minas*". Também o título do conto – *Antinous* – pode sugerir uma relação de pederastia entre uma jovem civilização (no caso, o Rio de Janeiro de Pereira Passos) com uma civilização mais antiga (representada pelo imperador Adriano, comparado a Haussmann, o grande construtor, e sua cidade, Paris).[112]

Podemos atribuir a Leonidas Campbell[113] uma outra visão sobre um desfile muito semelhante ao descrito por Sérgio Buarque de Holanda. Segundo o escritor, esta cena ocorre em 1922 (mesmo ano em que o texto anterior foi publicado), durante um desfile na Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro:

M ➢ En los días que el Brasil celebraba jubilosamente el centenario de su independencia – hace de esto dos años, – encontrábame en Río de Janeiro y tuve oportunidad de presenciar uno de los actos populares más destacados de aquellas fiestas conmemorativas: el desfile de los "escoteiros" y de todos los alumnos de las escuelas de enseñanza primaria y secundaria, organizados militarmente (...). Este desfile (...) dejó en mi espíritu una impresión dolorosa. (...) No había en aquel desfile que cruzó duramente varias horas por la Avenida Río Branco, ningún detalle que pudiera distinguirlo del desfile de fuerzas del ejército brasileño que habíamos presenciados unos días antes (...).

¡Qué no hubiera dado por reunirlos (...) y llevarlos hasta la calle Florida, a presenciar el cruce marcial y bullicioso de nuestros "escoteiros", que en dos detalles se distinguen de los que vimos en la Avenida de Río Branco: en lugar de fusiles llevan simples palos (...), y en el flanco de sus columnas militares marchan (...) hombres ya maduros con otro uniforme, que no es militar.[114 *]

112. O jovem romano Antínoo (110/115-130) é considerado um dos amantes do imperador romano Adriano (76-138), sendo representado por diversos meios artísticos (especialmente na escultura).

113. Poucas são as informações sobre este escritor, geralmente apontado como um dos fundadores da revista *Martín Fierro*. Para Lafleur, Provenzano e Alonso, Leónidas Campbell é o pseudônimo do jornalista argentino José Santos Gollán (1887-1970) (2006, p. 92).

114. CAMPBELL, Leonidas. "Cosas de mi pueblo y de mi tiempo: la militarización infantil". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 12-13, out/nov. 1924, não paginado.

* *Nos dias em que o Brasil celebrava euforicamente o centenário da sua independência – há dois anos atrás – eu me encontrava no Rio de Janeiro e tive a oportunidade de presenciar um dos atos populares mais destacados daquelas festas comemorativas: o desfile dos "escoteiros" e de todos os alunos das escolas de ensino primário e secundário, organizados militarmente (...). Este desfile (...) deixou uma impressão dolorosa no meu espírito. (...) Não havia naquele desfile, que cruzou duramente por várias horas a Avenida Rio branco, nenhum detalhe que pudesse distingui-lo do desfile das forças do exército brasileiro que havíamos presenciado uns dias antes (...). / (...) O que eu teria dado para reuni-los (...) e levá-los até a rua Florida, para presenciar um desfile marcial e barulhento dos nossos "escoteiros", que em dois detalhes se diferenciam dos que vimos na Avenida Rio Branco: no lugar de fuzis levam simples*

A população carioca parece eufórica diante do desfile das crianças, situação espantosa para o observador portenho, que não encontra Motivo para tanta animação diante de um espetáculo angustiante, onde crianças se apresentam de forma semelhante ao desfile das forças do exército brasileiro, típicos neste período devido aos festejos do centenário da independência. Em todo caso, o que mais nos interessar neste texto é a comparação feita pelo escritor entre a Avenida Rio Branco e a *Calle Florida*. É comum nos depararmos com o trabalho de muitos pesquisadores atuais que fazem comparações entre diversos modelos de "avenidas centrais" que surgiram em grandes cidades da América Latina no início do século XX, remetendo-as aos bulevares parisienses.[115] No entanto, a relação que o autor estabelece neste texto parece não levar em conta a referência a um modelo central (que se situa fora de ambas as cidades), mas sim à maneira que cada cidade encontra de utilizar seus espaços públicos. Neste sentido, a *Calle Florida* tem um uso mais próximo à avenida central carioca do que a *Avenida de Mayo* poderia ter (ainda que tenha sido na *Avenida de Mayo* que ocorreram os festejos do centenário de independência argentina), o que só pode ser identificado por alguém capaz de ultrapassar as alegorias reproduzidas pelo festival das fachadas europeizadas: o próprio morador daquela cidade.

Estes dois textos esboçam esse novo olhar sobre a cidade, que como vimos na introdução deste trabalho, prevalece a partir da década de 1980 e se debruça sobre aspectos pontuais de determinadas cidades em pontos específicos do tempo, em uma visão histórica sincrônica que atenta aos aspectos culturais, estes vistos de forma independente, sem influência dos aspectos econômicos – como ressaltou Romero. Por um lado, essa perspectiva histórica dificulta a construção de olhares comparativos, uma vez que estaríamos lidando com cenários estanques, sociedades específicas cujas relações com outras culturas poderiam soar artificiais ou forçadas. Por outro, quando nos atemos às especificidades – objetivo desta seção –, mas retornamos ao todo constantemente, em uma visão que oscila entre o macro e o micro, podemos enxergar também relações que passariam despercebidas dissimuladas sob um episódio histórico isolado de suas causas e efeitos. Uma visão que não precisa ser, necessariamente, comparada, mas que parte de diferentes observadores, caso vivenciado pelo personagem portenho junto à Avenida Rio Branco, que parecia estar deslocado culturalmente, condição fundamental para lançar uma nova interpretação sobre aquele evento.

---

paus (...), e no flanco de suas colunas militares marcham (...) homem já maduros com outro uniforme, que não é militar.

115. Além da Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, e da *Avenida de Mayo*, em Buenos Aires, podemos citar também as diversas tentativas de intervenção sobre o Vale do Anhangabaú, em São Paulo, conforme nos demonstra Hugo Segawa em *Prelúdio da metrópole: arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000. Ainda, sobre as diferenças entre os planos da Avenida Rio Branco e da *Avenida de Mayo*, ver ROSENBUSCH, María Laura. SEGRE, Roberto. "*Histórias paralelas, coincidências e divergências. Avenida central no Rio de Janeiro e* Avenida de Mayo *em Buenos Aires*". Revista Summa +. Buenos Aires, v. 113, 2011. p. 52-59.

É com essa premissa que nos debruçaremos aqui sobre textos que perpassam diferentes cidades, ora se referindo a elas em particular (como os exemplos anteriores sobre o Rio de Janeiro, mas também sobre São Paulo, Buenos Aires, Ouro Preto ou La Plata), ora a um conjunto de cidades interpretadas sob a figura da nação (no nosso caso, Brasil e Argentina). Como já discutimos anteriormente, mais que uma referência direta às cidades, tratam-se aqui de representações, de forma que o ideal seria abordá-las no plural, já que cada observador (ou cada grupo) lida com essas cidades de maneiras diferentes. Essa leitura exige atenção especial sobre cada cenário (e cada texto) analisado, uma vez que este deixa de pertencer a um contexto mais amplo, carregando consigo complexidades, conflitos e contradições próprias de cada realidade. Neste sentido, seguiremos com um poema de Mário de Andrade, intitulado *São Pedro*, em referência a uma festa típica do interior brasileiro (localizado, neste caso, no interior do estado de São Paulo, região de onde proveio grande parte da riqueza que constituiu a base do processo de modernização industrial e, consequentemente, de expansão e transformação urbana da capital). Veremos a persistência de alguns elementos presentes na imagem corriqueira da cidade moderna, que poderia nos remeter à cidade burguesa europeia, mas que aqui se encontram completamente descontextualizados:

K ➢ Véspera de São Pedro...
Inda se usa fogueira na fazenda!
...rojões, traques danças ao longe...

A Hupmobile na garagem...
Dentro dum mês, grande inauguração da máquina de beneficiar café, movida a electricidade
Comp. Força e Luz
de Jahú
Mattão
Brevemente telefónio
Comfort
Comfortable
Iluminação a giorno...
(...)

Curioso!
Não há Dona Marocas
nem vestidos de cassa
nem outros assumtos poéticos nacionais...
(...)

Mais nada.
O FOGO RUDIMENTAR.[116]

116. ANDRADE, Mário de. "São Pedro". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 4, p. 7-8, ago, 1922.

Mário de Andrade expõe o choque entre as estruturas de uma sociedade rural e as facilidades criadas pela modernidade, mas ressignificadas em outro cenário. O fogo da fogueira de São Pedro parece contrastar com o automóvel "*Hupmobile*" na garagem. Mais que isso: uma "*inauguração da máquina de beneficiar café, movida a eletricidade*" nos mostra a comemoração em torno de um elemento da modernidade chegando ao ambiente rural paulista, trazendo um *conforto* que não é brasileiro, mas norte-americano ("*confortable*"). Mostra-nos, ainda, a união que ocorreu em alguns setores da sociedade paulista entre a aristocracia cafeeira e a burguesia industrial, não sobrando espaço para os "*assuntos poéticos nacionais*", aqueles que serão procurados (ou forjados) pela vanguarda artística. Resta apenas o *fogo rudimentar* (da fogueira de São Pedro, que representa a festa tradicional, o mesmo fogo que oito anos mais tarde queimaria a produção cafeeira como resposta à quebra da bolsa de Nova York).

É possível imaginar aqui o cenário esboçado por Nestor Goulart Reis Filho, onde os fazendeiros pintavam cenas europeias nas falsas janelas de suas grandes casas, criando uma imagem de progresso, uma composição que, se pensado em termos de referências e cópias, modelos e influências, pode soar-nos artificial, como bem coloca Roberto Schwarz:

> Nas revistas, nos costumes, nas casas, nos símbolos nacionais, nos pronunciamentos de revolução, na teoria e onde mais for, sempre a mesma composição "arlequinal", para falar com Mário de Andrade: o desacordo entre a representação e o que, pensando bem, sabemos ser o seu contexto. (1988, p. 21)

Um contexto que também é criticado por Reis Filho:

> As condições em que os avanços tecnológicos do capital industrial foram incorporados à sociedade brasileira, enquanto perdurou o sistema escravista, são bem o exemplo dessa origem social das opções. A estruturação das relações externas e internas limitou extraordinariamente as possibilidades de desenvolvimento. (1995, p. 9)

Nestas duas citações fica evidente como é difícil aplicar ao caso brasileiro uma explicação que busca suas razões em um processo de modernização europeu sem recair em claras contradições. Trata-se de um processo marcado por interferências de uma realidade local, que impede uma total assimilação dos elementos europeus, ainda que esta seja uma prática desejada pela aristocracia rural. Assim, quando chegamos à cidade, percebemos que parte dessas práticas foram transladadas ao ambiente urbano, confrontando-se com os costumes europeus que também chegavam por lá. Nessa mescla de um passado arcaico marcado por uma estrutura paternalista e coronelista e uma tentativa de europeizar os padrões culturais da cidade, nasce uma sociedade que não podemos denominar sob a ampla definição de *latino-americana* (podemos ver agora, aliás, uma completa incoerência nesse adjetivo). Nesta chegada à cidade, não via Europa,

mas passando pelo campo de café paulista, Reis Filho atenta que "*os filhos dos fazendeiros de café, cujos pais pintavam cenas europeias nas paredes de suas casas, começavam a construir, em espaços urbanos restritos, seu cenário de 'progresso europeu'*" (1995a, p. 22). Aqui, a suposta "influência" não vem diretamente da Europa, mas passa pelo imaginário rural paulista, resultando em um hibridismo cultural específico para São Paulo.

Na realidade, a tentativa de uma imitação direta dos costumes europeus (como destacado por Keyserling páginas atrás, em seu conceito de *imitatividade*), por vezes não encontra espaço na sociedade paulista, como demonstra a crônica de Rubens de Moraes:

A ➢ Meu primo João foi á Europa estudar. Voltou fallando francez. Só.

Foi essa a primeira epocha da vida delle.

Depois veio a epocha do dedo espetado. A proposito de tudo, do menor caso, o primo João espetava o dedo e exclamava: "Em Paris... Na Orópa...". Depois elle cançou e socegou. Quando assustou estava casado com a prima Yaya. Foi essa a última epocha da vida do meu primo. É irremediável. Não haverá outra. A vida delle acabou ahí.

Hoje, elle não conta mais casos de bigode e chapeu côco, passados em Paris. Quando se comenta o Brasil, elle não espeta o dedo e conta cousas da Europa. Não compara mais a Europa e o Brasil. Meu primo João engordou, minha prima Yaya estufou. Ha mais um casal feliz nesta terra essencialmente agricola.[117]

Não é possível identificar se João, provável filho de um fazendeiro que passa uma temporada de estudos na França, está na cidade ou no meio rural, mas não é difícil perceber como nosso personagem tenta, sem sucesso, construir relações entre seu ambiente brasileiro e a Paris que ele vivenciou quando era jovem. Por mais que tentasse evocar esse ambiente boêmio de aventuras, terminou por entregar-se a sua realidade, casando-se com sua prima, engordando (novamente a menção ao burguês guloso adotada pela vanguarda) e sendo feliz "*nesta terra essencialmente agrícola*". Em outras palavras, Rubens de Moraes demonstra como não é possível "ser europeu" por muito tempo, ao contrário do que nos levam a crer os textos que mostram o "afrancesamento" dos costumes pela elite brasileira: um país "*cliché de Paulo Prado*" que apenas

A ➢ tem cheiro de europeu, da pequena propriedade (...), da neve, do domingo no campo.[118]

Essa mesma "vontade de ser europeu" também é verificada em Buenos Aires, mas, como dissemos, enfrentará aqui choques culturais distintos daqueles verificados na São Paulo de

117. MORAES, Rubens de. "Lar brasileiro". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 9, p. 3, jan, 1929.

118. ODJUAVU. "Livrografia". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª Dentição, n. 2, mar, 1929.

Mário de Andrade e de Rubens de Moraes. No lugar de um ambiente rural, é o subúrbio portenho que rivaliza com o centro da cidade em um duplo movimento: enquanto a cidade crescia do centro em direção aos bairros, a identidade cultural da cidade surge primeiro nos arrabaldes portenhos da década de 1920 (com o tango e a literatura) para só na década seguinte incorporar as soluções arquitetônicas e urbanas do centro da cidade (GORELIK, 2013). Os bairros portenhos deste período são tratados como o reduto de uma cultura que, apesar de hoje ser vista como tradicional de Buenos Aires, era então própria de cada região e marginalizada pelo centro, como apontam Gutman e Hardoy:

> Durante as décadas de 1920, 1930 e 1940 tomou forma nesses bairros uma cultura própria, vivida com orgulho por seus habitantes, que passou a integrar o imaginário urbano através da literatura e do tango. Com o desenvolvimento dos transportes e o auge das comunicações, (...) a cidade se compactou e se unificou. Os bairros não perderam sua individualidade, mas constituíram, junto ao centro, uma entidade indivisível. (2007, p. 216)

Assim, da mesma maneira que para compreender a cidade de São Paulo não é suficiente um percurso direto entre as práticas europeias e aquelas adotadas na cidade brasileira, sendo necessário atravessar também o ambiente rural, em Buenos Aires só é possível entender as transformações urbanas na área central a partir de um movimento que passa pelo subúrbio. É neste sentido que Gorelik esclarece a procura de Borges por uma mitologia para a cidade de Buenos Aires, a qual provém dos bairros menos "contaminados" por uma cultura europeia de imigrantes italianos ou de avenidas iluminadas:

> O mito que Borges propõe produzir prescinde de todo tom pitoresco; encontra no bairro uma característica de Buenos Aires que lhe permite localizar, dar forma à dupla busca de uma síntese típica de um setor da vanguarda portenha: a síntese entre modernidade e tradição, e entre cidade e pampa. Seu circuito pode, por isso, chegar de *Palermo* e *Saavedra* até *Boedo*, passando por *Villa Urquiza* e o *Bajo Flores*, mas jamais aceitaria como parte de seu subúrbio a *La Boca* – com seu colorido estridente e seus irritantes resmungos italianos – e, ainda menos, centralizá-lo na rua *Corrientes* – com a insolência de suas luzes falsas. (GORELIK, 2010, p. 375)

Dentro deste movimento entre subúrbio e centro podemos inserir o poema *Muchacha*, do poeta portenho Antonio Gullo (1902-?), onde a personagem situa-se entre esses dois mundos – o centro e o subúrbio:

M ➢ En las fiestas abigarradas del suburbio
apareces sencilla como un pañuelo blanco.

Eres tristeza de tango
en la monotonía de tus domingos.
Sabes que la alegría está en otro país,
y sin embargo esperas
que alguien te invente un puente
para alcanzar la luna feliz de tus deseos.

Las vidrieras del centro
te distraen el andar indeciso,
y el ensueño se cansa de esperarte
en un rincón humilde de tu casa.[119] *

Uma tristeza evocada pelo tango, música tradicional surgida nos arrabaldes da cidade, é utilizada para se contrapor à felicidade que a "*Muchacha*" sente sonhando com uma vida em outro país, talvez a vida que ela procura no centro da cidade. Tem-se a impressão que a personagem não encontra seu lugar: ora está vagando serenamente em meio às agitadas festas do subúrbio, ora passa sonhadora e indecisa diante das vitrines do centro, mas que aparentam estar fechadas dada a monotonia do domingo (que concede um ar mais tranquilo ao centro da cidade), o mesmo domingo que transforma o *Brasil cliché de Paulo Prado*, que só tem "*cheiro de europeu*". Os personagens parecem acordar para uma realidade que se distingue daquela "verdadeiramente" europeia, deparando-se com elementos de sua própria cultura mesclados a outros que foram importados.

Essa mesma mistura de aspectos culturais também está presente nos famosos *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Oliverio Girondo, dos quais alguns foram publicados na revista *Martín Fierro*. Encontramos, novamente, alguns elementos modernos que passam a ser recontextualizados dentro do seu ambiente cultural. Primeiro em um bar portenho:

M ➢ Sobre las mesas, botellas decapitadas de "champagne" con corbatas blancas de payaso (...).

El bandoneón canta con esperezos de gusano baboso (...).

De pronto, se oye un fracaso de cristales. Las mesas dan un corcovo y pegan cuatro patadas en el aire. Un enorme espejo se derrumba con las columnas y la gente que tenía dentro; mientras entre un oleaje de brazos y de espaldas estallan las trompadas, como una rueda de cohetes de bengala.

Junto con el vigilante, entra la aurora vestida de violeta.[120] *

119. GULLO, Antonio. "Muchacha". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 4, n. 39, mar. 1927, não paginado.

* *Nas festas multicoloridas do subúrbio / você aparece simples como um pano branco. / Você é a tristeza de um tango / na monotonia dos seus domingos. / Você sabe que a alegria está em outro país, / e, todavia, espera / que alguém invente uma ponte / para você alcançar a lua feliz dos seus desejos. / As vitrines do centro / distraem o seu andar indeciso, / e a ilusão se cansa de te esperar / em um humilde canto da sua casa.*

e depois na orla carioca:

M ➢ La ciudad imita en cartón, una ciudad de pórfido. (...)

El "Pan de Azúcar" basta para almibarar toda la bahía... (...)

Con sus caras pintarrajeadas, los edificios saltan unos encima de otros y cuando están arriba, ponen el lomo para que las palmeras les dén un golpe de plumero en la azotea.

El sol blanda el asfalto y las nalgas de las mujeres, madura las peras de la electricidad, sufre un crepúsculo en los botones de ópalo que los hombres usan hasta para abrocharse la bragueta.

Hay viejos árboles pederastas (...). Frutas que al caer hacen un huraco enorme en la vereda; negros que tienen cutis de tabaco, y sonrisas desfachatadas de sandía.

Sólo por cuatrocientos mil reis se toma un café, que perfuma todo un barrio de la ciudad durante diez minutos.[121] **

Nestes dois trechos, o cenário físico descrito pelo poeta quase poderia nos remeter a um bar ou a algum café europeu. No entanto, quando esse cenário se humaniza, se preenche com as ações dos nossos personagens, ele se distancia desse ideal (a *cidade ideal* de Rama) para aproximar-se da realidade (a *cidade real*). O bar repleto de *champagnes* em suas mesas (bebida francesa que, neste cenário, parece vestida de palhaço) torna-se palco de uma briga provocada por alguma cena de ciúmes entre os casais que dançavam ao som da milonga. A cena apenas se normaliza com a entrada do vigilante, símbolo da ordem. Já no Rio de Janeiro, a descrição da cidade inicia com a imagem do Pão de Açúcar que dá uma "adocicada" na paisagem, com palmeiras, árvores frutíferas, mulheres tomando banho de sol e negros sorrindo timidamente: personagens típicos de uma cena tropical brasileira, em meio a feios edifícios, ruas asfaltadas e

---

120. GIRONDO, Oliverio. "Veinte poemas para ser leídos en el tranvía: Milonga". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 2, mar. 1924, não paginado.

* *Sobre as mesas, garrafas decapitadas de "champagne" com gravatas brancas de palhaço (...). / O acordeão canta com a preguiça de uma lesma (...). / De repente, se ouve um ruído de estilhaços de vidro. As mesas giram num rodopio e dão quatro patadas no ar. Um enorme espelho é derrubado com as colunas e as pessoas que estavam lá dentro; enquanto entre uma agitação de braços e de costas estouram os golpes, como em uma roda fogos de artifício. / Junto ao vigilante, entra a aurora vestida de violeta.*

121. GIRONDO, Oliverio. "Veinte poemas para ser leídos en el tranvía: Río de Janeiro". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 2, mar. 1924, não paginado.

** *A cidade imita em cartão, uma cidade perseverante (...) / O "Pão de Açúcar" basta para adoçar toda a baía... (...) / Com suas caras maquiadas, os edifícios saltam uns por cima dos outros e quando estão acima, viram as costas para que as palmeiras lhes deem golpes de plumas na açoteia. / O sol amolece o asfalto e as nádegas das mulheres, amadurece as lâmpadas elétricas, sofre um crepúsculo nos botões de opala que os homens usam até para abotoar a braguilha. / Existem velhas árvores pederastas (...). Frutas que ao cair fazer um buraco enorme na calçada; negros que têm a cútis de tabaco, e descarados sorrisos de melancia. / Apenas por quatrocentos mil réis se pode tomar um café, que perfuma todo um bairro da cidade durante dez minutos.*

cabos de eletricidade. Permeando esse cenário, o cheiro a café remete-nos a uma dupla referência: o café brasileiro, motor da economia nacional deste período, e as lembranças de algum lugar distante que perduram por dez minutos provocadas pelo perfume do café em algum bairro da cidade.

Sobre este mesmo Rio de Janeiro parece se dirigir Leopoldo Hurtado, destacando a mistura de uma cidade que já não é mais imperial, mas que ainda não é moderna:

M ➢ Río Janeiro, ciudad imperial,
Chassis de un imperio, sin la carrocería.
(...)
Generosa, brindas los mejores paisajes del mundo
a los motormen, a los chauffeurs...
(...)
Y en lo alto de los morros,
entre las estrellas y los arcos voltaicos,
los negros se aman con frenesí.
Sus cuerpos, confundidos,
son un desparramo de obscuridades,
el calderón, en la sinfonía de luces.
Por tus callejuelas fragantes,
solitarias,
un transeunte trasnochado va silbando "El Ciruja".
(...)
más alto que las palmeras,
asoma ya el penacho de humo de tus fábricas;
y los guinches del puerto
han ahuyentado para siempre,
al saviá...
en tus calles ya no se oyen fados,
sino *Klaxon*s,
que se disparan por tus venas de asfalto,
hacia la selva.[122] *

122. HURTADO, Leopoldo. "Oración sobre el 'Pan de azúcar'". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 4, n. 42, jun/jul. 1927, não paginado.

* *Rio de Janeiro, cidade imperial, / Chassi de um império sem sua carroceria. (...) / Generosa, presenteia as melhores paisagens do mundo / aos motorneiros, aos motoristas... (...) / E no alto dos morros, / entre as estrelas e os arcos voltaicos, / os negros se amam com frenesi. / Seus corpos, confusos, / esparramam obscuridades / como uma caldeirão, na sinfonia das luzes. / Por suas ruelas perfumadas, / solitárias, / um transeunte transnoitado anda assobiando "El Ciruja". (...) / mais alto que as palmeiras, / soma-se a plumagem de fumaça de suas fábricas; / e os guindastes do porto / afugentaram para sempre, / ao sabiá... / em suas ruas já não se ouvem os fados, / mas sim, as buzinas, / que se disparam por suas veias de asfalto / até a floresta.*

A mesma referência à paisagem feita por Girondo se repete aqui ("*as melhores paisagens do mundo*"), mas parecem estar disponíveis apenas para os motoristas que passam rapidamente em seus automóveis, ônibus ou motonetas. Embora diga que se trate de uma cidade imperial, sua aparência (a carroceria) já não existe mais, substituída não apenas pelas características modernas da cidade (a sinfonia das luzes, os guindastes do porto e as chaminés das fábricas, mais altas que as palmeiras *imperiais*), mas também pela cultura que se transforma e se ressignifica: os negros que se amam freneticamente nos morros cariocas e algum transeunte que vaga solitário por alguma ruela deserta no meio da noite assobiando um tango argentino. Durante o dia, em alguma movimentada rua da cidade, já não se ouve mais o fado (música típica portuguesa, que no poema pode representar o império), apenas as buzinas dos automóveis.

Em outro poema, Mário de Andrade chama a atenção deste cenário que parece substituir a cultura local pelo burguês-moderno, recorrendo ao uso da língua (como no abandono do fado) e criticando aquele que abandona suas tradições. Neste *Lundú do escritor difícil* – onde *Lundú* é uma dança que resultou da união dos batuques dos escravos com alguns ritmos portugueses – o poeta mistura expressões idiomáticas locais com estrangeiras, em sua busca do *idioma brasileiro*:

A ➢ Você sabe o francês "singe"
Mas não sabe o que é guariba?
Pois é macaco, seu mano,
Que só sabe o que é da estranja.[123]

Essa mesma mestiçagem presente no idioma brasileiro de Mário de Andrade, que permite colocar em um mesmo poema as palavras "*singe*", "*guariba*" e "*macaco*", figuram na explicação de Menotti del Picchia a Nicolás Olivari sobre a condição cultural brasileira, desenhando uma paisagem com moldura própria, longe do mimetismo secular que copiava as cores da bandeira francesa:

M ➢ – San Pablo es el Brasil. (...) San Pablo crea, por la actuación gallarda de sus artistas nuevos, su autonomía mental. Toda la atención de las clases cultas del país se dirige hacia los "independientes de Piratininga". El terremoto literario sacudió la vieja costra formada por una cultura de *mimetismo secular*.[124] *

123. ANDRADE, Mário de. "Lundú do escritor difícil". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 7, p. 3, nov, 1928.

124. PICCHIA, Menotti del. apud OLIVARI, Nicolás. "La moderna literatura brasilera: parte I". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 2, n. 22, set. 1925, não paginado, grifo do autor.

M ➢ Un sentido profundamente brasileño resaltaba de los paisajes (...) en esas obras, donde las emociones universales (...) entraban en la moldura propia, sin parecer recién llegadas del Havre con una etiqueta azul, blanca y roja: París-France.[125] **

Mesmo que as emoções sejam universais, reconhecendo aí um traço do universalismo moderno, Menotti del Picchia traz para a sua cultura a experiência artística da vanguarda paulista. Reconhece que existe ao menos uma tentativa de se afastar da simples imitação, ainda que o pensamento europeu esteja presente. É interessante notar que este texto vem publicado em uma revista argentina e é narrado pelo escritor Nicolás Olivari, mostrando a existência de uma rede intelectual que não passa por nenhum suposto centro, mas que mantém as relações "entre periferias". Ainda com relação à mestiçagem cultural, Motta Filho (1897-1977) utiliza essa mesma abordagem para tratar da formação étnica e espiritual do brasileiro:

K ➢ E assim o homem para vencer a terra, para apasiguar-se com ella, tinha de luctar comsigo próprio (...), no baralhamento inconsciente de três raças diversas.

(...) Do baralhamento inconsciente sahia um todo consciente, pensando do mesmo modo, sentindo do mesmo modo. aspirando do mesmo modo. E a alma creada já não era mais a alma do homem, nem tão pouco a alma da terra.

Era alma única, a alma da terra e do homem, a alma brasileira.[126]

Identificando três *raças diversas* (o branco europeu, o negro africano e o indígena americano) que se combinaram entre si e se reconfiguraram sobre um território físico ("*para vencer a terra*"), Motta mostra o nascimento da alma legítima brasileira, uma "*alma única*". Relembrando o texto de Waldo Frank sobre São Paulo (na seção *Uma cidade europeia latino-americana*), vemos como o paulista da cidade, o negociante do café, negara-se a reconhecer que possuía sangue negro em suas veias, afirmando que sua origem era unicamente europeia; coincidia, assim, com o ambiente que vivenciava: a capital econômica do país que procurava imitar qualquer coisa de Londres ou de Chicago. Agora, no mesmo texto de Frank, encontramos uma outra face da cultura brasileira, criada por uma mistura de povos que vai reproduzir outra forma

---

* – *São Paulo é o Brasil. (...) São Paulo cria, pela atuação desenvolta de seus artistas novos, sua autonomia mental. Toda a emancipação das classes cultas do país se dirige aos "independentes de Piratininga". O terremoto literário sacudiu a velha sarna formada por uma cultura de* mimetismo secular.

125. PICCHIA, Menotti del. apud OLIVARI, Nicolás. "La moderna literatura brasilera: parte II". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 2, n. 23, set. 1925, não paginado.

** *Um sentido profundamente brasileiro ressaltava das paisagens (...) nessas obras, onde as emoções universais (...) entravam em uma moldura própria, sem parecer recém-chegadas do Havre com uma etiqueta azul, branca e vermelha: Paris, França.*

126. FILHO, Motta. "O psychologo da raça". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 8 e 9, p. 5, dez/jan, 1922/23.

de cidade, verdadeiramente cosmopolita, muito mais espontânea e menos projetada que aquela evocada pela ideia de *cidade moderna*:

S ➢ Ha heredado las ventajas de Europa y las de África para crear en el Brasil una cultura que tendrá que ser al propio tiempo tropical y americana. (...)

Las avenidas centrales, expresión de la extrema voluntad aria del país, no son nada. Su pretenciosa nulidad desaparece al extenderse Río hacia los cerros en casas multicolores. (...) Espera la voluntad que ha de surgir de la gran Selva para integrar toda esta vida y crear el Brasil.[127] *

Esta cidade de Frank foge da dominação de um sistema econômico que favorece as fantasias urbanas promovidas pelas avenidas centrais; nasce mais naturalmente do interior da alma brasileira, tão miscigenada quando as casas multicoloridas dos morros cariocas, autênticas representantes de uma cultura simultaneamente americana e tropical. Da mesma forma, o mineiro Ascânio Lopes (1906-1929) descreve o nascimento das cidades brasileiras a partir da mistura de diversos sangues e culturas:

A ➢ Mas os homens de sangue azul saltaram das naus
e pizaram o paiz encantado.

Um homem disse que a terra era boa
e que o solo virgem daria de tudo.

E os descobridores guerreiros de sangue azulado
misturaram seu sangue com o sangue
preto dos negros retintos
com o sangue vermelho
dos homens vermelhos de bronze.

E do solo virjem da terra
brotaram homens novos possantes
com musculos de cordilheira
e impetos violentos de luta no sangue assanhado de febre.
(...)

Iam jogando sementes na terra
e da sola áspera de seus pés as cidades brotavam.[128]

---

127. FRANK, op. cit., p. 37-44

* *Brasil herdou as vantagens da Europa e as da África para criar uma cultura que há de ser ao mesmo tempo tropical e americana. (...) / As avenidas centrais, expressão da extrema vontade ariana do país, não são nada. Sua nulidade pretensiosa desaparece ao se estender sobre as casas multicoloridas dos morros do Rio de Janeiro (...). Espera a vontade que há de surgir da grande Selva para integrar toda essa vida e criar o Brasil.*

128. LOPES, Ascanio. "Sangue brasileiro". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 3, p. 6, jul, 1928.

Lopes retoma aqui o nascimento das cidades, ainda durante a colonização brasileira, período bem anterior à conformação das cidades modernas do século XX que estudamos neste trabalho. Mas, por isso mesmo, demonstra que o lugar onde estas "cidades modernas" supostamente apareceram não era, como esperavam ser os modernos, uma "tábula rasa". Já existia uma configuração urbana, por mais precária que fosse, que brotou da mistura do sangue azul dos colonizadores, negro dos escravos e vermelho dos indígenas, uma composição tão colorida como as casas dos morros cariocas descritas por Waldo Frank.

Obviamente que as transformações ensejadas pelo processo de modernização foram capazes de modificar intensamente a paisagem urbana, como se realmente não houvesse uma história e uma tradição sob as novas intervenções levadas a cabo na virada para o século XX, principalmente sob os olhos estrangeiros, acostumados com uma tradição considerada secular que pode ser confirmada pelas denominações de *velho* e *novo mundo*, a "*antiga Europa*" e "*jovem América*".[129] É este olhar que o espanhol Ramón Gomez de la Serna lança sobre a América, especialmente sobre as *jovens ruas de Buenos Aires*:

M ➢ Yo que recorrí con algunos [amigos] las viejas calles de Segovia y de Madrid voy a recorrer ahora las jóvenes calles de Buenos Aires cuyo arte y cuya luz están tan admirablemente radiados por Jorge Luis Borges y después haré viajes en los trenes que van medio por el cielo, medio por la tierra (...).

Yo voy buscando eso que es la principal virtud del pueblo nuevo y original, su desobediencia a esa solemnidad ya del todo desprestigiada en la vieja Europa y que no debe ser entronizada en ningún sitio, porque no hay nada que haga más esclavo al hombre.

Lo nuevo tiene que resplandecer en América donde no hay ningún viejo fanatismo que detenga la aurora esperada.[130] *

129. Mais adiante analisaremos a ideia de uma "tradição secular europeia" sob a luz que lança Enrique Dussel nos estudos pós-colonialistas latino-americanos, questionando o conceito de um "eurocentrismo" que, em determinado momento da história, cria para si uma tradição incorporando determinados episódios históricos (como a Antiguidade Clássica ou o Renascimento Italiano). Esse processo leva a uma "*'invenção' ideológica (que rapta à cultura grega como exclusivamente 'europeia' e 'ocidental'), e que pretende que desde a época grega e romana, tais culturas foram o 'centro' da história mundial*" (2000, p. 26). Dessa forma, Dussel questiona a "tradição europeia", afirmando que se trata de uma invenção moderna com menos de trezentos anos. Ver Dussel, Enrique. *Europa, modernidad y eurocentrismo*. In: LANDER, Edgardo. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo latinoamericano de ciencias sociales, 2000. p. 24-33.

130. SERNA, Ramón Gomez de la. "Salutacion". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 2, n. 19, jul. 1925, não paginado.

* *Eu que percorri com alguns [amigos] as velhas ruas de Segóvia e de Madri vou agora percorrer as jovens ruas de Buenos Aires, cuja arte e cuja luz estão tão admiravelmente radiadas por Jorge Luis Borges, e depois farei viagens nos trens que vão metade pelo céu e metade pela terra (...). / Vou procurando aquela que é a principal virtude do povo novo e original, sua desobediência a essa solenidade já de todo desprestigiada na velha Europa e que não deve ser entronizada em nenhum lugar, porque já não há nada que faça do homem mais escravo. / O novo tem que resplandecer na América, onde não há nenhum velho fanatismo que detenha a esperada aurora.*

Por um lado, parece-nos que a visão de la Serna ignora o passado da América ao não se preocupar com alguma preexistência cultural anterior à modernização do continente, demonstrando assim que enxerga a América (e suas *jovens cidades*) como uma sociedade pós-Europa-moderna, ou, em outras palavras, dá continuidade ao discurso de um continente periférico preso a uma referência central – não mais econômica ou culturalmente, mas dentro da construção de uma história universal moderna, onde a América surge em um ponto temporal quando a Europa já está "velha". No entanto, la Serna abre mão do modelo representado pela Europa, mostrando que ninguém mais presta atenção a essa *desprestigiada solenidade*: a imitação deste continente seria vista como uma atitude escrava de uma América que está livre de qualquer tradição, qualquer *velho fanatismo*. Aqui se percebe a possibilidade das cidades na América desenvolverem-se sem nenhuma influência direta de qualquer modelo.

O conceito de *influência* passa então a ser questionado quando se adota a teoria da transculturação para explicar o desenvolvimento e as transformações das cidades na América Latina. Nos textos desta seção vimos percebendo, a exemplo de São Paulo e Buenos Aires, a distância que existe entre as formas que essas cidades foram tomando durante o período denominado "modernidade". Tal distanciamento – que desfaz o sentido do adjetivo *latino-americano* –, entretanto, parece desaparecer quando idealizamos uma cidade carregada por elementos comuns a essas sociedades e culturas, os quais também podemos fazer coincidir com elementos surgidos nas cidades europeias um século antes. Esse artifício parece ter sido explorado pelos narradores dessa modernidade que pretendiam situar a Europa no centro de uma história universal, expondo apenas a face mais facilmente assimilada de um complexo processo de expansão e hibridização cultural: a representação urbana correspondente aos desejos de uma burguesia industrial envergonhada de sua herança colonial.

Abdicando assim das condicionantes econômicas e políticas e atentando-se sobre as ideias existentes por trás das propostas urbanísticas desse período, Adrián Gorelik apresenta em sua tese – *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, 2010 – uma nova versão sobre a expansão do traçado urbano para Buenos Aires. Questionando os paradigmas historiográficos que, segundo o autor, relacionavam a *quadrícula* do traçado urbano ora à sua fundação colonial (de acordo com as *Leis das Índias*) e ora aos interesses modernos da especulação imobiliária, e a implantação dos *parques* como espaços higiênicos e de ornamentação – imagem ligada ao ideal de um urbanismo europeu –, Gorelik demonstra como o Estado regulou o crescimento da trama urbana de acordo com seus interesses (controlando assim o ímpeto agressivo do mercado imobiliário) e implantou os parques e outros espaços públicos na cidade procurando com eles constituir a base material sobre a qual se plasmariam as marcas de uma nova identidade nacional.

Um dos exemplos apontados por Gorelik se encontra na figura do prefeito Alvear (quem, como já demonstramos, é continuamente associado à figura de Haussmann) e em uma de suas principais intervenções sobre a cidade: a *Avenida de Mayo*, com a qual Gorelik analisa a autonomia do pensamento urbano portenho sobre o suposto modelo parisiense. Assim,

> ao contrário dos bulevares de Haussmann (...), que abriam vias de comunicação entre a massa heterogênea da cidade tradicional, conectando pontos nevrálgicos necessários para o funcionamento moderno da cidade no seu sentido capitalista de sistema produtivo (...), a *Avenida de Mayo* não só reforça a ortogonalidade existente, mas também se limita a abrir nela uma saída da *Plaza de Mayo* para o que então funcionava como o limite da cidade consolidada, o bulevar *Callao-Entre Ríos*, sem buscar conexões produtivas. (GORELIK, 2010, p. 104)

Nesta visão, a *Avenida de Mayo* perde seu encantamento afrancesado, não apenas porque fica clara a diferença existente entre a avenida portenha e os bulevares parisienses, mas também porque estes são vistos como um produto do interesse produtivo contido no ideário do urbanismo moderno (dentro de uma visão tafuriana que permeia o pensamento de Gorelik, como vimos na introdução deste trabalho).[131] Assim, ainda que a arquitetura eclética e a arborização da *Avenida de Mayo* assemelhe-se às cenas boêmias das cidades europeias, insinuando uma possível influência desta sobre a primeira, deparamo-nos com elementos próprios do pensamento urbano portenho deste período que conduzem a intervenções sobre a cidade que só poderiam ocorrer dentro de condições culturais específicas que extravasam uma explicação baseada unicamente no conceito de cópia e influência determinadas por relações econômicas assimétricas.

Em outro livro, *Miradas sobre Buenos Aires, historia cultural y crítica urbana*, de 2013, Gorelik estende este exemplo às duas avenidas diagonais, as quais são comumente relacionadas aos bulevares de Haussmann, mesmo que seu "*objetivo quase obsessivo seja romper a regularidade* [do traçado], *enquanto que as diagonais de Paris procuram criá-la*" (2013, p. 83). Para Gorelik, essa postura dependentista que reforça a posição artificial de centros e de periferias construídas no decorrer da história, faz

131. Esta visão que parte de Tafuri para questionar o conceito de influência durante o período da modernização das cidades na América Latina também é compartilhado por Jorge Francisco Liernur na introdução do livro *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina: 1924-1965*, admitindo que "*a modernidade é um momento que se caracteriza precisamente pela dispersão dos núcleos de elaboração cultural que nas sociedades tradicionais estavam ligados de maneira direta à centralidade política e econômica. A existência de processos de disputa pela hegemonia cultural produz equilíbrios momentâneos e constantes deslocamentos dos núcleos de irradiação. Mas, além disso, a expansão mundial do capitalismo determina que no contato entre distintas culturas, geremse fluxos em direções opostas*", motivo pelo qual "*não se encontrará no livro uma leitura baseada na ideia de 'influências', ou, o que vem a ser o mesmo, uma posição que postula um centro dominante na construção da cultura arquitetônica moderna*" (2008, p. 19).

> passar todo o **complexo mundo de contatos culturais e transculturações** implícito na circulação internacional de ideias urbanas pelo estreito funil da noção de "influência", dando como resultado que todas as reformas do período fundamental de modernização urbana, entre finais do século XIX e os anos 1930, fiquem ofuscadas por uma figura de "haussmannização" que funciona como categoria oniexplicativa. (2013, p. 80, grifo nosso)

Compreendendo agora o que representou a crítica à noção da influência sobre os estudos das cidades durante a modernização da América Latina, podemos analisar mais um texto que nos fornece uma visão estrangeira. Assim como la Serna, que fala sobre as cidades americanas usando o exemplo de Buenos Aires, Le Corbusier, em *El espíritu de Sudamérica*, aponta para a possibilidade de um futuro promissor, mas admite a carga pesada de uma Europa burguesa. Mais uma vez percebe-se como a ideia de influência está presente, mas em uma situação contraditória que a faz surgir por antonomásia na vontade que Le Corbusier admite sentir de ver o continente manter sua ascensão, expondo o conflito entre uma modernidade idealizada (onde Le Corbusier é um de seus principais representantes) e uma realidade social e cultural marcada pelo "*complexo mundo de contatos culturais e transculturações*":

S ➢

> ¿Puedo juzgar? Un juicio es una detención, una sentencia (...). Sentenciar: es dejar de escuchar y de ver. Es pretender que ya se sabe.
>
> Yo no juzgo ni juzgaré. Prefiero recibir, siempre. (...)
>
> ¿He sido el milésimo o el primero en adivinar, por el camino de la geografía, de la topografía, del clima y de la marcha ondulante de las razas, el destino cercano de Buenos Aires (...)?
>
> La América del Sur se señala por una legítima ascensión. Surgen pruebas, flores de modernidad, esta vez, ya deslumbradoras: los muelles resplandecientes de Río, los más hermosos del mundo; la Avenida Alvear de Buenos Aires, que es a la ciudad lo que el Paraiso al infierno; ese rascacielos inconcebiblemente ridículo de Montevideo, pero mejor aún, esas playas modernas al infinito en las que se apoyan, en el Uruguay, encantadores barrios de residencia. En São Paulo, la opulencia noble de ciertas avenidas bordeadas de viviendas muniquesas anteriores al *modern style*, impagables y chuscas, en el país de los plantadores de café parecidos a virreyes de antaño. (...)
>
> La Europa burguesa pesa sobre Sudamérica.
>
> Liberaos, pues: la Europa burguesa está virtualmente enterrada. (...)
>
> No hay que seguir pensando: Nueva York. Hay que pensar: latino claridad, orden, alegría.
>
> Crepúsculo quizá en Nueva York.
>
> Aurora, seguramente, en América del Sur.[132] *

132. LE CORBUSIER. "El espíritu de Sudamérica". *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 5, n. 12, p. 51-57, sep, 1935.

Para além da típica retórica lecorbusiana, este trecho mostra que o arquiteto estava consciente da pressão econômica burguesa europeia exercida sobre a América do Sul, sobre o rebatimento dessa pressão na conformação espacial das cidades e também da possibilidade de libertação da arquitetura local dessas amarras econômicas. Com isso, Le Corbusier pode concluir (mesmo sem querer julgar) que há uma influência europeia sobre alguns elementos da *sua* cidade moderna sul-americana, mas ao mesmo tempo adverte como esses elementos formam uma composição cômica (o "*arranha-céu inconcebivelmente ridículo de Montevidéu*" ou as *"residências muniquenses anteriores ao modern style, impagáveis e jocosas"*), uma vez que tentam remeter a um centro que já não existe mais (onde viveram os *"vice-reis de outrora*"): a velha Europa, como coloca la Serna.

Não é curioso, então, que os últimos três escritores estrangeiros que citamos (Waldo Frank, la Serna e Le Corbusier) dividam a mesma visão de uma América Latina resplandecente, de um Brasil ou de uma Buenos Aires que não recaiam nos mesmos erros cometidos pela Europa. São autores que apelam para a libertação cultural do continente, presumindo assim – com seu olhar *norteatlanticocêntrico* – a existência de uma dominação sobre a cultura, o que confronta a ideia de transculturação: afirmam a ação da influência ao negar sua imprescindibilidade. Embora os três autores (um filósofo, um escritor e um arquiteto) aceitem a *mistura das raças*, a veem como certo exotismo, um olhar que reforça a concepção de um fluxo unidirecional de ideias, que partem sempre do mesmo centro irradiante e chegam a uma periferia receptácula.

Esta contradição que oscila entre um olhar dependentista e outro que percebe a combinação cultural, partindo de uma visão estrangeira, servirá como motivo de ironia para o escritor argentino Manuel Galvéz (1882-1962), que apresenta o tango, expressão identitária máxima do imaginário urbano portenho, originário dos subúrbios de Buenos Aires, como uma criação norte-americana (intitulada *The Tango*):

---

* *Posso julgar? Um julgamento é uma detenção, uma sentença (...). Sentenciar: é deixar de escutar e de ver. É pretender que já se sabe. / Eu não julgo nem julgarei. Prefiro receber, sempre (...). / Terei sido o milésimo ou o primeiro em adivinhar, pelo caminho da geografia, da topografia, do clima e da marcha ondulante das raças, o mais próximo destino de Buenos Aires (...)? / A América do Sul se destaca por uma legítima ascensão. Surgem provas, flores da modernidade, desta vez, já deslumbrantes: os resplandecentes cais do Rio, os mais charmosos do mundo; a Avenida Alvear de Buenos Aires, que está para a cidade o que o Paraíso está para o inferno; esse arranha-céu inconcebivelmente ridículo de Montevidéu, mas ainda melhor, essas praias modernas ao infinito sobre as quais repousam, no Uruguai, encantadores bairros residenciais. Em São Paulo, a opulência nobre de certas avenidas bordeadas de residências muniquenses anteriores ao* modern style, *impagáveis e jocosas, no país dos plantadores de café parecidos aos vice-reis de outrora (...). / A Europa burguesa pesa sobre a América do Sul. / Libertem-se, pois: a Europa burguesa está virtualmente enterrada. (...) / Não devem seguir pensando: Nova York. Devem pensar: clareza latina, ordem, alegria. / Crepúsculo, quem sabe, em Nova York./ Aurora, com certeza, na América do Sul.*

M ➢ Lo inventó Blasco Ibáñez,
en colaboración
con Rudolph Valentino,
en New York.

Un técnico judio
allá de Los Angeles lo dirigió
siguiendo los consejos eruditos
de un autor de la Paramount
(...)

Color local tremendo
en Broadway a ese tango se le halló.
Estaba allí en mi alma argentina...
Según los diarios de New York[133] *

O personagem de Galvéz insinua que a identidade argentina do tango só foi reconhecida quando os Estados Unidos o incorporam em suas produções musicais ("*estava ali, na minha alma argentina... de acordo com os diários de New York*"). E, no entanto, parece ser uma identidade criada por dois europeus (o escritor espanhol Blasco Ibáñez e o ator italiano Rudolph Valentino) que funciona artificialmente em uma peça teatral norte-americana, demonstrando um distanciamento da essência cultural (visão exótica), à exemplo do que ocorrera com outros artistas da América Latina tanto nos Estados Unidos como na Europa deste período.[134] Essa contradição ironizada por Galvéz é gerada pela negação (tanto nos centros do poder como nas sociedades que enxergam a si mesmas como dependentes culturais) da existência de uma circulação de ideias que se opõe a concepção "*simplista de uma via de mão única entre um modelo central*

133. GALVÉZ, Manuel. "The Tango". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 2, n. 24, out. 1925, não paginado.

* *Foi inventado por Blasco Ibáñez, / em colaboração / com Rudolph Valentino, / em New York. / Um técnico judeu / lá de Los Angeles o dirigiu / seguindo os conselhos eruditos / de um autor da Paramount (...) / Uma tremenda cor local / consideraram ter, na Broadway, esse tango. / Estava ali, na minha alma argentina... / De acordo com os diários de New York.*

134. Nicolau Sevcenko explora essa apropriação da cultura "exótica" pelas sociedades centrais durante a modernidade no capítulo *Da história ao mito e vice-versa, duas vezes*, em *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 1920.* Nele, o autor demonstra como alguns brasileiros considerados vanguardistas (Villa-Lobos, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Brecheret, etc.) só passaram a ser reconhecidos em seu país quando foram levados para a Europa e apresentados como exóticos: "*Paris tinha o coração dividido entre os 'negros' e os 'indígenas', apaixonadamente – tudo, tudo, desde que fosse autêntico, sem nenhuma partícula de influência europeia*" (SEVCENKO, 1992, p. 280), realizando uma dupla ironia: dos europeus, que olhavam para esses artistas como exóticos, não reconhecendo neles qualquer traço próprio, e dos brasileiros, que ignoravam sua própria cultura até que ela fosse reconhecida pelas "culturas centrais" (como no personagem de Manuel Galvéz). Ainda, sobre estes brasileiros na Europa: "*Foi ali ademais que os viajantes e turistas brasileiros, desejosos de tomar o tradicional 'banho de civilização' em Paris, descobriram o quanto era 'importante' e 'genial' a cultura da população que os envergonhava pela miséria, ignorância e matiz de pele*" (p. 278).

e sua aplicação periférica" (GORELIK, 2005, p. 17), condição explorada por Sergio Piñero Hijo em mais um texto dedicado ao tango[135]:

M ➢ Si el origen de este baile es el arrabal, tal condición lo define como un producto popular puro. Generalizado y aceptado por el organismo social, es decir, viviendo en todas las napas sociales, no puede menos de reflejar un sentimiento que existía ya en nosotros. (...) constituye hoy por hoy la demostración más palpable de un ambiente; de un ambiente con toda la fuerza de una unidad, de un pensamiento colectivo. Expresión y ambiente que es necesario destacar, depurar y cuidar, para no caer en los errores propios a todo cosmopolitismo. (...)

El tango llegó a París con el prestigio exótico del ambiente criollo; el laxo ritmo de sus notas, el desparramo físico y sentimental de los bailarines, la sensualidad contagiosa y el erotismo, en cierto modo, místico, contribuyeron a su triunfo, no sólo en las salas de Europa, sino ante el mismo Papa, cuya desaprobación fué todo un éxito.[136] *

Piñero destaca a autêntica origem argentina e popular do tango, mostrando que o mesmo foi levado para a França pelo seu caráter local (a sensualidade, o erotismo, a movimentação corporal solta), traduzidos por um exotismo que esconde o real interesse do europeu em absorver uma cultura que não sente como própria. Assim, o europeu de Piñero nega o livre caminho percorrido pelas ideias, cujo rebatimento sobre a faceta urbana revela uma Europa que está na retaguarda de um processo de modernização que ela mesma preconizou:

M ➢ Europa se moderniza consciente de su propio derrumbe: la vida moderna con sus nuevas estéticas y su nerviosa sensibilidad irrumpe en las viejas y severas ciudades renacentistas, fatalmente. Como una avalancha, como un pique de avión se puebla el mundo del moderno espíritu, sin que para ello sea suficiente obstáculo la problemática solemnidad del pasado (...).

135. Reparar na comparação entre os dois títulos desses textos: o primeiro, intitulado ironicamente em inglês, *The tango*, e o segundo, *Salvemos al tango*, indicando uma tentativa de resgate cultural.

136. PIÑERO HIJO, Sergio. "Salvemos el tango". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 2, n. 20, ago. 1925, não paginado.

* *Se a origem dessa dança é o arrabalde, tal condição o define como um produto puramente popular. Difundido e aceito pelo organismo social, ou seja, presente em todas as camadas da sociedade, deve, ao menos, refletir um sentimento que já existia entre nós. (...) Constitui, atualmente, a demonstração mais tangível de um ambiente; de um ambiente com toda a força de uma unidade, de um pensamento coletivo. Expressão e ambiente que é necessário destacar, depurar e cuidar, para não cair nos erros próprios a todo cosmopolitismo. / (...) O tango chegou a Paris com o prestígio exótico do ambiente* criollo*; o laxo ritmo de suas notas, o esparramo físico e sentimental dos bailarinos, a sensualidade contagiosa e o erotismo, de certo modo, místico, contribuíram para o seu triunfo, não apenas nos salões da Europa, mas diante do próprio Papa, cuja desaprovação foi um sucesso.*

> De América joven, emigró a la vieja Europa el fox-trot ingenuamente portador de desarmonías y locuras, la libertad del deporte y la nerviosa ansiedad juvenil de pueblos que aún no han terminado de hacerse. Y Europa (...) se rejuveneció.[137] *

O caminho se inverte. Não há mais a influência europeia sobre a América, mas a incorporação, nas cidades da Europa que pretendem modernizar-se, de características originadas na América. Neste texto a Europa parece espelhar-se na ânsia e no entusiasmo americanos – de onde provêm o tango portenho, a música clássica de Villa-Lobos ou o nova-iorquino fox-trot –, desejo que se rebate quando procura intervir em suas velhas cidades, fazendo-a voltar seus olhos para o outro lado do Atlântico. Por fim, ao contrário do início deste capítulo, parece aqui que é a liberdade do novo mundo que influencia a velha civilização. Como acrescenta o escritor brasileiro Jayme Adour da Câmara (1898-1964):

A ➢

> A América revelou á Europa o homem simples, o homem natural, integrado na sua maxima expressão de liberdade. (...)
>
> O "surrealisme", que um momento comunicou ao espírito francez a mais intensa vibração já existia no Caraíba como num estado latente.[138]

Obviamente, essa visão não é de todo realista. Afirmá-la seria recair em um revanchismo histórico que novamente não reconhece a riqueza dos encontros culturais; nada mais que o mesmo olhar que timbrou o selo de cópia sobre as cidades latino-americanas, escondendo a *vibração que já existia no espírito caraíba* anterior ao período da modernização burguesa. Por outro lado, aceitar passivamente um quadro cultural heterogêneo sem querer determinar as diferenças reais de poderes entre essas sociedades, abandonando qualquer juízo histórico sobre relações econômicas e políticas assimétricas, abriria a possibilidade de formar interpretações ingênuas ou levianas sobre o episódio que compreende a conformação das cidades durante o início do século XX e sua representação pelas vanguardas.

Neste sentido, lembramos mais uma vez que não se trata, então, de eleger uma determinada perspectiva histórica em detrimento de outra, mas de compreender que é na aparente confusão criada pela multiplicidade desses olhares que podemos nos aproximar do nosso objeto

---

137. S. P. "Regent Street". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 2, n. 20, ago. 1925, não paginado.

* *Europa se moderniza consciente do seu próprio colapso: a vida moderna, com suas novas estéticas e sua nervosa sensibilidade rompe nas velhas e severas cidades renascentistas, fatalmente. Como uma avalanche, como a pressa de um avião se povoa o mundo com o moderno espírito, sem que, para isso, seja um obstáculo suficiente a problemática solenidade do passado (...). / Da jovem América emigrou à velha Europa o* fox-trot, *ingenuamente portador de desarmonias e loucuras, a liberdade do esporte e a nervosa ansiedade juvenil dos povos que ainda não se terminaram de fazer. E Europa (...) se rejuvenesceu.*

138. ADOUR. "História do Brasil em 10 tomos". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª Dentição, n. 4, abr, 1929.

histórico. Como veremos mais adiante, é possível retomar a visão de um hibridismo cultural sem subestimar os resultados de um processo de colonização cujos efeitos podem ser sentidos ainda nos dias atuais. Porém, para finalizar este capítulo, nos deteremos ainda em mais alguns textos onde a ideia do translado de uma cultura europeia para a América retorna ao centro das atenções, mas carregada agora de um tom irônico e sarcástico, apontando para a suposta "hipocrisia burguesa" que parece sustentar uma narrativa histórica construída para favorecer os interesses dessa classe burguesa e do sistema produtivo capitalista moderno por ela implantado.

Uma cidade moderna, ou um irônico cenário?

Aos poucos, vão se tornando mais claras as divergências encontradas entre um discurso histórico e a forma como a vanguarda encontrou para representar seu ideal de cidade, ficando evidente a variedade de interpretações (inclusive dentro de um mesmo grupo) e de formas que esse ideal pode comportar. É partindo dessas representações que apontam para uma multiplicidade de conformações urbanas – o que vai na contramão da universalidade homogênea pretendida pela história moderna (burguesa e eurocêntrica) – que alguns escritores revelam os conflitos existentes na tentativa de incorporar os costumes europeus em uma realidade local. No entanto, ao contrário da cidade que encontramos ao destacar o processo de hibridismo e transculturação (que negam a ideia de uma cidade moderna transplantada), o que veremos agora é uma sátira sobre um setor da sociedade burguesa que se acredita europeu, como é o caso de nosso primeiro exemplo, intitulado *Drama Cristão*:

A ➢ Os paes da menina facilitaram
Deixando o noivo com ela, até às 11 da noite
Ambos sózinhos no caramanchão.

Uma tarde, pela hora da janta, deu-se o alarme:
Chorando, ela confessou tudo, tudo.
A mãe teve um chilique
Veio gente da vizinhança
Depois veio o comissario do distrito.

O pae, com gestos energicos, monologava na varanda:
- "Agora tem que casar"!

No outro dia, entre véos e flôres
E um sol que batia nas vidraças da Delegacia
Teve lugar a cerimonia
Escorada pela polícia.

Estava salva a honra da familia!

O pae continuou lendo o "Jornal do Commercio" à hora das refeições
O genro voltava do jogo pela madrugada
E a filha começou a frequentar as casas de "rendez-vous"[139]

Aparentemente, Raul Bopp descreve uma família com um poder econômico considerável, tanto pela possibilidade de ter em sua avarandada residência um amplo jardim onde podemos encontrar um caramanchão (espaço destinado para descanso em meio ao verde), como pela natureza da cerimônia de casamento ("*entre véus e flores*"). Trata-se, aqui, de uma família de classe média para alta, que se depara com uma situação imoral no meio cristão: a gravidez (ou o ato sexual) antes do casamento, sujando a honra da família diante de toda a vizinhança e levando os pais ao desespero. A solução para esse dilema está no casamento, ainda que forçado pela família, que conta com a ajuda da polícia para que o noivo se case.

Após o casamento, percebemos que o principal motivo de preocupação da família não estava no "ato imoral" que levou à gravidez, mas na imagem que a família passaria a ter diante da sociedade, que remete a um comportamento fora dos padrões sociais incorporados via Europa (presentes tanto no primitivo antropofágico como no bárbaro sarmientino). Somente após a cerimônia, a normalidade retornou à residência da família. O pai da moça pode continuar lendo, tranquilamente, o seu "*jornal do comércio*" (indicando que se trata de algum comerciante ou cafeicultor), ainda que seu genro passe as noites fora de casa e sua filha tenha começado a frequentar as casas de "*rendez vous*" (casas de encontro, podendo existir aqui uma conotação sexual). Estavam mantidas as aparências.

O jardim onde ocorre o ato que lava ao dramático episódio nos remete às descrições que Goulart Reis Filho elabora sobre a arquitetura brasileira do início do século XX, período em que ainda é possível sentir o peso da escravidão e do passado colonialista permeando as estruturas urbanas. Segundo o autor, assistimos nesse momento uma tentativa de modificação dos estilos arquitetônicos nas classes altas e médias (as primeiras buscando seus referenciais na Europa, e a segunda querendo imitar a primeira, dentro de suas possibilidades) que não encontra uma correspondência na transformação do traçado urbano.[140] Com isso, são feitas adaptações da arquitetura, a qual busca, ao mesmo tempo, responder ao caráter urbano e moderno do lugar

139. JACOB PIM-PIM [Raul Bopp]. "Drama Cristão". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª Dentição, n. 12, jun, 1929.

140. Como aponta Reis Filho: "*Se as mudanças políticas ocorreram de forma relativamente rápida, as transformações na produção e nas relações sociais se deram com relativa lentidão e, como tais, se configuraram no espaço.*" (1995, p. 5). Mais especificamente, sobre a relação entre a arquitetura e a cidade, ressaltamos a observação do mesmo autor em *Quadro da arquitetura no Brasil*: "*Com o início do desenvolvimento industrial ocorrem as primeiras transformações tecnológicas de importância no País. Entretanto, persistiam os lotes urbanos herdados do século XIX (...). O atendimento às exigências do mundo contemporâneo era tentado apenas com adaptações na arquitetura, sem considerações pelos aspectos urbanísticos.*" (1983, p. 63)

onde era implantada e carregar algumas velhas tradições, nascendo "*uma fórmula capaz de reunir as vantagens da residência urbana às das velhas chácaras* (...) *cuja manutenção ia sendo mais difícil com o desaparecimento da escravidão e dos costumes coloniais*" (REIS FILHO, 1983, p. 56). É neste sentido que podemos retornar à casa da família cristã de Raul Bopp, materializando a conflituosa síntese dos costumes daquela família em uma residência que guardava "*todavia, sinais das antigas chácaras. (...) Vestígios de pomares e hortas e de criações de animais de pequeno porte denunciavam a existência de um passado rural muito recente.*" (p. 71).

Reis Filho vai revelando uma arquitetura que procura esconder, mas não eliminar, os sinais herdados do campo, utilizando para isso de uma "fachada modernizante" aos moldes daquela que já tratamos anteriormente. No entanto, essa fachada não se demonstra tão claramente moderna (ou "europeia"), mas expõe uma síntese cultural que nos remete ao processo de transculturação como também já o definimos anteriormente. Nosso objetivo agora é justamente demonstrar como a tentativa histórica de disfarçar o segundo pelo primeiro gera uma repulsa em parte de nossa vanguarda literária, já no início do século, apontando para uma classe burguesa rotulada de hipócrita e sugerindo uma possível explicação para o conflito entre essas duas derivações da modernidade.[141] Reconhecendo a tentativa de criação dessa suposta cidade (ou sociedade) moderna, esses autores vanguardistas vão denunciar o casuísmo comportamental que identificam na burguesia, partindo principalmente das três instâncias levantadas por Bopp: a família, a sexualidade e a religião, mas elegendo aos poucos outras características que confluem para o ambiente urbano. Assim, a família será evocada em um recorte de Engels dedicado ao questionamento da origem natural da monogamia:

A ➢

> A monogamia não aparece, pois, de modo algum, na historia, como uma reconciliação entre o homem e a mulher, e muito menos ainda, como a forma mais elevada da familia. Ao contrario. Entra em scena, sob a forma de sujeição de um sexo pelo outro, da proclamação de um conflito entre os sexos, desconhecido, até então, na história.[142]

Não é por acaso que este trecho é escolhido para ser publicado na *Revista de Antropofagia*. Dedicados a insultar a ordem burguesa, demonstrando a construção histórica desse pensamento e sua importação da Europa, a intenção que reside aqui é a de questionar a instituição da família e sua condição "civilizadora", uma vez que, segundo Engels, não se trata de uma *forma elevada* de agrupamento humano, mas de uma "*forma de sujeição de um sexo pelo outro*", um disfarce que pretende transformar um processo de repressão em uma instituição civili-

141. A cultural, identificada pela vanguarda artística, e a econômica e política, representada pela burguesia moderna, como apontamos na introdução a partir da obra de Matei Călinescu.

142. ENGELS. "A monogamia". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª Dentição, n. 6, abr, 1929.

zada, a qual encontra sua conformação ideal sob a máscara da monogamia, regulamentada pelo *casamento*. Novamente uma referência à família cristã de Bopp, que embora no texto acima esteja ambientada em uma cidade brasileira, encontrará um paralelo no bairro de Flores descrito por Oliverio Girondo em mais um de seus *Veinte poemas*:

M ➢ Las chicas de Flores, tienen los ojos dulces, como las almendras azucaradas de la Confitería del Molino (...).

Al atardecer, todas ellas cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones (...), y de noche (...) van a pasear por la plaza, para que los hombres les eyaculen palabras al oído, y sus pezones fosforescentes, se enciendan y se apaguen como luciérnagas.[143] *

Girondo chama a atenção para as meninas, que parecem ser inocentes "moças de família" (com os olhos tão doces como as "*amêndoas açucaradas*" da confeitaria), mas que ao anoitecer começam a se arrumar para passear nas praças do bairro de Flores. A relação com a cidade e com a arquitetura, presente em diversos textos de Girondo, surge tanto nos terraços com motivos florais – apontando aí para o *art-nouveau* que compunha o ecletismo arquitetônico portenho, presente também na *Confitería del Molino* –, como na utilização noturna da cidade, que é iluminada tanto pelos postes elétricos – cujo primeiro projeto integral de iluminação pública elétrica para Buenos Aires é de 1895 (MEDRANO, 2003, p. 35) – como pelos *vaga-lumes* (referência aos mamilos das meninas que chamam a atenção dos rapazes). A sexualidade entra no ambiente da cidade, onde uma mistura de exibicionismo sensual (bárbaro) e pudor (civilizado) tomam conta do espaço público.

É curiosa a referência entre a *Confitería del Molino*, tradicional café localizado no centro da cidade, ao lado do *Congreso Nacional*, e o bairro de Flores, cuja origem provém de antes da transformação de Buenos Aires em capital do Argentina. Parece indicar a tentativa de aproximação do bairro (e suas meninas) com a cultura do centro da cidade, a mais próxima possível do ideal de uma cultura europeia. No entanto, o que percebemos é uma falsa aproximação com essa cidade e com esses costumes europeus, assim como na família cristã de Bopp. Novamente, deparamo-nos com a hipocrisia sexual das meninas que ainda parecem crianças, mas excitam-se com as palavras que os homens ejaculam nos seus ouvidos, conforme nos indica Girondo ao descrever os rígidos mamilos das meninas.

---

143. GIRONDO, Oliverio. "Veinte poemas para ser leídos en el tranvía: Exvoto". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 2, mar. 1924, não paginado.

* *As meninas de Flores têm os olhos doces como as amêndoas açucaradas da* Confitería del Molino *(...). / Ao entardecer, todas elas erguem seus peitos ainda imaturos por sobre os ramos de ferro dos terraços (...), e de noite (...) vão passear pela praça, para que os homens ejaculem palavras em seus ouvidos, e seus mamilos fosforescentes se acendam e se apaguem como vaga-lumes.*

Esse movimento entre a cultura local e a ideia da "cidade burguesa latino-americana" é utilizado por alguns escritores que parecem querer ridicularizar a procura por uma imagem europeia – seja na cidade ou nos costumes. Assim, tanto a *família cristã* de Bopp como as *meninas de Flores* de Girondo acreditam habitar um imaginário urbano que só existe no falso plano da ideologia burguesa; um ambiente que, quando desmascarado, se revela provinciano, caricato e jocoso, assemelhando-se ao cenário descrito por Pablo Rojas Paz:

M ➢ Primavera. Cursilería del artículo de diario saludando la primavera. Apertura del salón anual con pinturas al aceite. Paseo de jubilados por las veredas tranquilas llenas de sol. Palermo es un gran jardín de infantes. Canchas de rugby donde los muchachos juegan a hacerse pedazos, canchas de tennis donde las mujeres juegan para olvidar su sexo. Cursilería de estar pensando en la novia mientras la jazzband del café de la esquina enloquece el silencio. Carreras desenfrenadas de autos transparentes por las avenidas luminosas.[144 *]

A descrição que Rojas Paz faz de Buenos Aires nos remete àquela cidade europeizada, tanto em seus elementos materiais (o café, o automóvel, o jornal ou o salão de artes) como nos costumes apontados pelo autor (pessoas passeando nas calçadas, a exemplo dos bulevares, os esportes, o jazzband), todos emoldurados pelo clima primaveresco de sol e alegria. No entanto, a cada elemento enumerado pelo autor, vem em seguida a referência ao ridículo que significa esse episódio, sugerindo uma realidade oculta por trás de cada personagem. Este sarcasmo demonstra que o autor não confia na "europeização" dos costumes portenho, ou, em outras palavras, procura revelar uma "modernidade" alegórica que não carrega em seu íntimo as mesmas condições associadas ao processo de modernização ocorrido na Europa. A tentativa de incorporar esses hábitos resulta, assim, risível, restando à cidade de Buenos Aires que se pretende moderna, envergonhar-se de sua condição de cópia:

M ➢ Si hay algo en ti de eternidad, recuérdalo.
No turbes con tu mueca trivial de cortesana rica
al maestro que sabe de cosas más grandes
que tus rascacielos y tus diagonales.

144. PAZ, Pablo Rojas. "Primavera". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 10-11, out. 1924, não paginado.

* *Primavera. O ridículo de um artigo no jornal cumprimentando a primavera. Abertura do salão anual com pinturas em óleo. Passeio de aposentados pelas calçadas tranquilas, cheias de sol. Palermo é um grande jardim de infância. Quadras de rugby onde os rapazes jogam até se destruírem, quadras de tênis onde as mulheres jogam para esquecer o seu sexo. O ridículo de estar pensando na namorada enquanto o jazzband do café da esquina enlouquece o silêncio. Filas desenfreadas de carros transparentes pelas avenidas luminosas.*

(...)

Escóndete, Buenos Aires.[145] *

Neste poema, Buenos Aires perde sua imponência de cidade moderna, tendo seus arranha-céus e suas diagonais minimizadas ao ser comparada com uma cidade "*maestra*". Com isso, o autor propõe que a cidade argentina deveria deixar de mostrar-se como uma rica cortesã, recolhendo-se para buscar o que lhe é próprio, aquilo que nela existe de eternidade (e não de moderna). Lembremos que o autor deste poema, Ernesto Palacio, é o mesmo que descreveu o ambiente boêmio dos escritores e artistas modernos (na seção *Uma cidade europeia latino-americana*), fazendo-nos repensar se esse ambiente por ele citado não era, já no início deste capítulo, uma referência irônica não apenas à cidade, mas também ao grupo de escritores que, nas palavras do autor, usa seu tempo para "*escrever versos, fazer amor e 'flanar' pelos bulevares*". Esta mesma crítica ao ambiente europeizado adotado por escritores da América Latina é realizada em *Klaxon*, em artigo direcionado ao escritor Hermes Fontes[146]:

K ➢ Pois não sabe o snr. Hermes Fontes que o genero "boulevardier" é velho como Victor Hugo? Hoje ninguém mais acredita em "boulevards".[147]

Este artigo de *Klaxon* também deixa claro que não era consenso, naquele período, a percepção de um ambiente parisino na paisagem de algumas cidades da América Latina, ao contrário do que apontam muitas obras (principalmente aquelas que recorrem a descrições de viajantes europeus que exaltam a imagem europeia das cidades latino-americanas). Porém, mais importante do que evidenciar o caráter não europeu dessas cidades, tema sobre o qual já nos debruçamos na seção anterior – *A cidade real: conflitos e assimilações* –, pretendemos mostrar aqui como dentro do próprio período histórico geralmente associado a grandes e dinâmicas transformações urbanas, é possível encontrar relatos que ironizam essa narrativa, incorporada posteriormente pela história moderna e identificada como o início do translado do pensamento urbano europeu para a América Latina. Mesmo a noção de "cópia" já era questionada naquele momento, como sugere outro artigo publicado em *Klaxon*:

---

145. CASTILLO, Héctor [Ernesto Palacio]. "Plegaria por Rabindranath Tagore". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 12-13, out/nov. 1924, não paginado.

* *Se há algo em ti de eternidade, recorde-o. / Não perturbe, com seu trivial sorriso de rica cortesã / ao mestre que sabe de coisas mais importantes / que seus arranha-céus e suas diagonais (...) / Esconda-se, Buenos Aires.*

146. Hermes Fontes (1888-1930) foi um escritor carioca, pertencente à estética simbolista, anterior ao modernismo nas letras brasileiras.

147. "LUZES e refrações". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 6, p. 15-16, out, 1922.

K ➢ "Transplantar a arte norte-americana para o Brasil" Grande benefício. Os costumes actuaes do nosso paiz conservar-se-hiam assim em documentos mais verdadeiros e completos que todas as "coisas-da-cidade" dos chronistas. (...)

É preciso comprehender os norte-americanos e não macaqueal-os. Aproveitar delles o que têm de bom sob o ponto de vista technico e não sob o ponto de vista dos costumes.[148]

Este trecho nos permite perceber que a crítica ao uso de referências para a conformação de uma identidade própria (os costumes apontados pela revista) começa a se dirigir também aos Estados Unidos (o que já havíamos encontrado em alguns textos anteriores). Este fato, além de demonstrar que os Estados Unidos começam a ganhar importância no cenário das relações internacionais (o que ficará evidente com a Política da Boa Vizinhança praticada nas décadas de 1930 e 1940), também demonstra uma tentativa do país norte-americano em afirmar-se em uma história que vinha sendo contada, até então, pela Europa. Novamente, o fato histórico se confunde com uma narrativa forjada e que transforma lentamente um discurso eurocêntrico em "norteatlanticocêntrico".[149]

Outra observação importante neste artigo de *Klaxon* é a referência às "*coisas-da-cidade*", que os cronistas utilizam para descrever uma paisagem urbana que é menos real que aquela conservada nos documentos do país. Seria, talvez, uma referência aos elementos urbanos que são constantemente orientados a uma modernização que foge aos padrões verificados nas cidades da América Latina (ou, pelo menos, daquelas cidades que os cronistas tentam descrever). Estes elementos, descritos através de uma perspectiva crítica, revelam uma cidade cenário onde todos os personagens estão atuando, como na cena descrita por Roberto Mariani:

M ➢ Son apenas pasadas las doce del día. Una esquina central. Los autos impiden descubrir un fundo estático a ras de suelo. (...) La gente se atropella, con excepción de mis dos personajes. Conviene que los peones y partiquines simulen mucha bocina y mucho apresuramiento. Acaban de salir los empleados de "sus" oficinas y mostradores.[150] *

148. R. de M. "Cinema". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 2, p. 16, jun, 1922.

149. Esta expressão é utilizada por Liernur na introdução de *Trazas de futuro: episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina*, ao se referir à história da arquitetura na modernidade: "*chama a atenção a persistência ao longo deste século do paradigma* ***norteatlanticocêntrico*** *na concepção da história da Arquitetura na modernidade, ou, melhor, como produto do que poderíamos concordar em chamar de fase metropolitana da modernidade. Ainda que a historiografia tenha reconhecido a pluralidade como uma característica constitutiva desta época, e ainda que se tenham registrado progressos no intento de compreender os múltiplos fenômenos que estão na base das transformações da Arquitetura produzidas nos últimos cem anos, creio que não avançamos o suficiente na superação das interpretações articuladas em torno aos discursos elaborados nos países econômica e politicamente dominantes durante este período*" (2008, p. 8, grifo nosso).

150. MARIANI, Roberto. "Un dialogo en busca de forma". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 2, n. 14-15, jan. 1925, não paginado.

Mariani parece ter a intenção de escrever uma obra de teatro, mas aos poucos nos damos conta de que ele está fazendo uma descrição da realidade urbana que ele vivencia, onde tudo parece uma representação de uma cidade irreal no centro da cidade: a multidão, os trabalhadores, seus escritórios, o relógio, a esquina e os automóveis. Todos esses elementos são utilizados como ferramenta para criar uma aura teatral, mas o palco é a própria cidade, e a atuação dos personagens, sua própria vida. O autor parece detectar a artificialidade que existe quando se pretende *macaquear* (para usar a expressão de *Klaxon*) o comportamento de uma vida que não é própria. Uma atenção especial recai sobre os automóveis, cuja velocidade e sonoridade (das buzinas) não permitem a percepção de um *fundo estático*; em outras palavras: a dinâmica de uma vida que pretende ser moderna não comporta a identificação de uma realidade da qual se é inerente. Retomando o texto de Palacio, apenas ao recolher-se e refletir sobre si mesmo é possível ultrapassar a cortina da fumaça modernizante dos automóveis para relembrar suas origens e sua identidade. O automóvel, neste caso, perde sua imagem de moderno para incorporar a figura de um vilão na paisagem urbana, como na cidade com *Diez millones de automóviles* de la Serna:

M ➢ El orgullo de la gran ciudad se había cumplido por fin. Ya tenía diez millones de automóviles. (...)

Pero aquella tarde de domingo estival, caracterizado por una atmósfera pesada, los gases de los diez millones de automóviles intoxicaron toda la ciudad y los turistas que llegaron en la madrugada se encontraron con el triste espectáculo de todos los habitantes raseros de las calzadas, caídos en los sofás de sus coches, catalepsiados para siempre por la asfixia.[151] **

Neste texto, la Serna faz uma sátira à cidade que acredita no ar modernizador soprado pelo automóvel, não percebendo o veneno que carrega consigo. Este motivo de orgulho se relaciona com a noção de progresso, que, como vimos páginas atrás, é uma das chaves para a compreensão da sociedade moderna: visto geralmente como positivo, propulsor de toda a força que aquece as indústrias e leva ao crescimento da cidade, ele encontra nestes textos uma crítica metamorfoseada na espacialidade urbana. Assim como no texto de la Serna, também Leopoldo

---

* *São passados poucos minutos do meio-dia. Uma esquina central. Os automóveis impedem a descoberta de um fundo estático ao nível do solo. (...) As pessoas se atropelam, com exceção dos meus dois personagens. Convém que os peões e os figurantes simulem muita buzina e muita pressa. Acabam de sair os empregados de "suas" mesas e balcões.*

151. SERNA, Ramón Gomez de la. "Diez millones de automóviles". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 3, n. 27-28, mai. 1926, não paginado.

** *O orgulho da grande cidade estava, por fim, cumprido. Já tinha dez milhões de automóveis. (...) / Mas naquela tarde de domingo de verão, caracterizada por uma atmosfera pesada, os gases dos dez milhões de automóveis intoxicaram toda a cidade, e os turistas que chegaram de madrugada se depararam com o triste espetáculo de todos os habitantes adeptos das avenidas, caídos nas poltronas de seus carros, catalepsiados para sempre pela asfixia.*

Marechal vai chamar a atenção para a locomoção necessária na cidade moderna, mas mostrando como uma viagem em um ônibus urbano se transforma em uma aventura:

M ➢ El ómnibus es el vermouth de la muerte; es una coctelera, de cuyo zarandeo nace un copetín democrático.

Cajita de sorpresas, no se sabe si el asombro vendrá de los cristales epilépticos, del escape insecticida o de los muelles traidores que ocultan su tirabuzón debajo del asiento. (...)

El ómnibus es la tragedia con patente municipal: cuando no consigue matar a nadie, atropella al silencio de las callejuelas ante la expectativa de los adoquines. (...)

Sin embargo, debemos al ómnibus el sentido moderno de la aventura: 1.° porque, iniciado el viaje, no sabemos cómo ni dónde terminará; 2.° porque nos decoran vagos presentimientos de catástrofe; 3.° porque nos ofrece la ocasión de figurar en las crónicas de policía, dulce anhelo que todos hemos acariciado alguna vez.[152] *

A velocidade transmitida pelos modernos meios de transporte, como o *automóvel* de la Serna, o *ônibus* de Marechal ou mesmo o *bonde* (*tranvía*) de Girondo é utilizada para demonstrar a incompatibilidade da ideia de progresso neles implícita com o ser humano e o ambiente por ele habitado. Dessa forma, o ônibus que atravessa uma rua de paralelepípedos se transforma em uma ensurdecedora coqueteleira, que sacode violentamente um passageiro tomado pelo pressentimento de uma catástrofe. A viagem de ônibus feita por Marechal parece ser uma paródia com a própria ideia de modernidade, que não nos permite imaginar "*como nem aonde terminará*", perdendo a imagem de segurança que o ideal do progresso como objetivo final parece criar. Em seu lugar, a imprevisibilidade, a perda de controle da natureza ou do ambiente artificial criado pelo homem, o retorno à selvageria.

A modernidade que estes autores detectam está mais relacionada a um processo de modernização às avessas aplicado em uma sociedade localizada na margem de um sistema econômico que a uma incorporação ou assimilação cultural integralmente associada aos padrões europeus. Não é de se estranhar que a figura do progresso nas cidades representadas por estes autores carrega sempre uma conotação negativa, chocando-se com o ideal iluminista de um progresso que eleva a condição humana através de um processo de civilização e racionalização.

---

152. MARECHAL, Leopoldo. "Breve ensayo sobre el omnibus". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 2, n. 20, ago. 1925, não paginado.

* *O ônibus é o vermute da morte; é uma coqueteleira, de cuja sacudida nasce o aperitivo democrático. / Caixinha de surpresas, não se sabe se o espanto virá dos vidros epilépticos, do escapamento inseticida ou das molas traidoras que escondem seus saca-rolhas sob o assento. (...) / O ônibus é a tragédia com licença municipal: quando ele não consegue matar ninguém, atropela o silêncio das ruelas diante da expectativa dos paralelepípedos. (...) / No entanto, devemos ao ônibus o sentido moderno da palavra aventura: 1º, porque, iniciada a viagem, não sabemos como nem aonde terminará; 2º, porque nos tocam vagos pressentimentos de catástrofe; 3º, porque nos oferece a ocasião para figurar nas crônicas policiais, doce desejo que todos nós já apreciamos alguma vez.*

Este é o mesmo ponto que permitirá a Romero fazer uma distinção entre o progresso europeu e aquele verificado nas cidades da América Latina:

> O progresso era uma velha ideia que o século XVIII havia desenvolvido cuidadosamente como uma teoria da história e uma filosofia de vida. Naquela versão, o progresso era fundamentalmente uma **contínua e tenaz conquista da racionalidade**. Mas na segunda metade do século XIX, tinha se comprometido com as sociedades industriais (...): era a contínua evolução da conquista da natureza para colocá-la a serviço do homem, da produção de bens, da produção de riquezas, da produção do bem-estar.
>
> Essa imagem de progresso era inseparável do alto grau de desenvolvimento que as ciências e as técnicas aplicadas à indústria tinham alcançado, e inseparável também do prestígio alcançado pelo mundo industrial. (...) Mas, na América Latina, nada daquilo tinha sido produzido. (2010, p. 310, grifo nosso)

Podemos aqui retomar a observação que Gorelik faz sobre as avenidas diagonais portenhas, que tiveram a função de romper com a ortogonalidade e a racionalidade do traçado urbano, ao contrário dos bulevares abertos por Haussmann que procuravam conectar uma trama medieval desordenada, análise que diverge de outras vertentes historiográficas que procuram nas intervenções urbanas de Buenos Aires alguma influência das práticas francesas. Do confronto que surge da tentativa de adaptação histórica de um modelo urbano qualquer a uma lógica racionalista moderna (sendo o *progresso*, segundo Romero, a "*contínua e tenaz conquista dessa racionalidade*"), nasce, em alguns de nossos escritores, uma investida em ridicularizar o que poderia ser o resultado da incorporação irrestrita de uma prática urbanística racional, como acontece na cidade irreal de Macedonio Fernández:

M ➢

> En los vendavales lo primero que vuela, sin desanimarse, con toda regularidad, son los techos. (...)
>
> En cierta localidad por influencia de un municipal cuyo nombre no os perdono equivocar pese mi modestia, organizóse tan bien el orden de partida y de llegada de los techos en las tempestades que todo perjuicio se anuló, pues si bien es cierto que no pudo impedirse que estos preciosos adornos de las habitaciones se alistaran, (...) se les había podado con medida tan exacta los aleros (...) que las azoteas expedicionarias ofrecían el espectáculo de un trabajo inútil, dado que iban cayendo sobre las casas cuyo techo acababa de volar, reemplazándolo tan bonitamente, que la familia ocupante no notaba interrupción alguna en el servicio de techados.
>
> Cuando la circulación de techos se daba por terminada, quedaba, naturalmente, destechada la primera fila de casas y descasa la última línea de techos, algunos de los cuales podían haberse asentado sobre una vaca o un peral, sin provecho comparable al que procuran cubriendo casas. Entonces, por un movimiento municipal envolvente se hacía girar los techos

dispersos, en una hermosa curva hacia atrás hasta que cayeron sobre la fila de las casas destapadas.[153] *

A impressão que nos causa esse texto não é tanto de admiração pela perfeição do sistema implantado pelo prefeito dessa cidade, mas de ironia e gozação. A evolução técnica e científica implícita nessa organização dos telhados e das casas nos demonstra um estágio de progresso muito avançado, mas que parece aplicar seus esforços em problemas que não melhoram a condição do homem, apenas problematizam situações que poderiam ser resolvidas de maneira mais simples. Esse cenário esboça um ser humano que se deixou dominar pelos avanços técnicos e científicos, iludido com os seus benefícios e levando o ideal de progresso como um objetivo em si mesmo, o progresso pelo progresso, forma encontrada para dar uma resposta, ainda que vazia ou irreal, à aventura que "*ninguém sabe como nem aonde terminará*" – retomando a viagem de ônibus pela cidade moderna de Leopoldo Marechal.

Com isso, também chegamos de volta à figura do burguês, aquele mesmo tão hostilizado inicialmente por nossos escritores, e que agora vem associado à ilusão causada pela ideia do progresso, uma vez que, como aponta Berman, "*o motivo burguês fundamental (...) é o desejo do progresso humano infinito não só na economia, mas universalmente nas esferas da política e da cultura*" (2007, p. 162). É da relação entre este estado de espírito burguês com o ideal de um progresso que permeia a vida cultural através do sistema econômico capitalista moderno, que a *Revista de Antropofagia* publica um artigo satirizando a aquisição de um equipamento musical por um Coronel de uma cidade do interior de Minas Gerais. Intitulado *Progresso*, esse artigo aparece na seção *Brasiliana*, intensificando o caráter irônico do episódio descrito:

A ➢ De uma correspondencia para *O Guarará* (Minas Geraes), n. de 1-7-28:

"Acaba de fazer acquisição de uma excellente victrola ortophonica, o nosso distinto amigo cel. Bertholdo Garcia Machado.

153. FERNANDEZ, Macedonio. "A propósito de los derrumbes". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 2, n. 19, jul. 1925, não paginado.

* *Nos vendavais, a primeira coisa que voa, sem dúvidas, com toda regularidade, são os telhados. (...) / Em um certo lugar, por influência de um prefeito cujo nome não lhes perdoo esquecer, em que pese minha modéstia, organizou-se tão bem a ordem de partida e chegada dos telhados nas tempestades que todo prejuízo foi anulado, porque, embora seja certo que não se pôde impedir que estes preciosos adornos das residências se lançassem aos ares, (...) lhes foram aparados, com uma medida tão exata, os beirais (...) que os telhados expedicionários nos ofereciam o espetáculo de um trabalho inútil, dado que iam caindo sobre as casas cujo telhado acabava de voar, substituindo-o tão belamente que a família ocupante não notava interrupção alguma no serviço de coberturas. / Quando a circulação dos telhados se dava por finalizada, ficava, naturalmente, destelhada a primeira fileira de casas e descasada a última fileira de telhados, alguns dos quais podia ter se assentado sobre uma vaca ou um pé de pera, sem proveito comparável ao que proporcionam cobrindo casas. Então, por um movimento rodante municipal faziam girar os telhados dispersos, numa bela curva para trás, até que caiam sobre a fileira de casas destelhadas.*

> Graças á divina inspiração deste amigo, e ao espirito elevado e culto de Bianco Filho, representante da Empreza Ortophonica, o Maripá colloca-se á vanguarda do progresso com a chegada da victrola, portadora das produções musicaes dos mais afamados maestros.
>
> Muito gratos, somos ao cel. Bertholdo Machado, pelos agradaveis momentos que nos tem proporcionado com a sua excellente Ortophonica".[154]

Neste texto se repete o tom de deboche sobre o progresso técnico presente no interior brasileiro, representado pela *vitrola ortofônica* adquirida pelo coronel Bertholdo Garcia Machado, quem, dois anos após essa publicação, se tornaria prefeito do município de Guarará (que dá nome ao jornal citado pela *Revista de Antropofagia*). Esse episódio exemplifica os contrastes observados nestas décadas em algumas cidades brasileiras, onde a figura de um coronel (título derivado de uma sociedade colonial) conhecido e respeitado em sua cidade e que aparenta ter grande poder econômico (uma vez que parece ser o único da cidade a possuir um aparelho de som como o citado pelo artigo) logo se transforma em um personagem político. Neste episódio, a transição de uma sociedade colonial e rural para um estado democrático moderno e urbano não substitui completamente a estrutura hierárquica social existente.

Interessante que, mesmo se tratando de uma realidade muito específica dos processos sociais brasileiros, o coronel Bertholdo Machado poderia ser facilmente imaginado como o prefeito da cidade descrita por Macedonio Fernandez, onde a lógica racional que os telhados obedecem causa a mesma admiração que aquela lançada pelo jornal mineiro sobre o aparelho sonoro do coronel, colocando-o na "*vanguarda do progresso*". Ao mesmo tempo, também conseguimos retornar ao primeiro texto apresentado nesta seção, onde o pai da família cristã descrita por Raul Bopp também traz semelhanças com o coronel Bertholdo; ou, ainda, imaginar que o bairro de Flores descrito por Girondo bem poderia pertencer à Guarará mineira de *Antropofagia*. O nosso objetivo em sugerir estas aproximações é apontar para a possibilidade de identificar uma ordem comum que permeia todas as cidades representadas ironicamente por estes escritores. Uma ordem que organiza não apenas uma estrutura social, mas a estrutura do pensamento do homem moderno, permitindo o cruzamento de representações de sociedades e de cidades que provêm de realidades tão distantes entre si como diferentes em sua conformação histórica, social e cultural.

Assim, se como vimos neste capítulo, não podemos recorrer inteiramente à explicação que considera a existência de um centro econômico que serve de referência cultural para as "sociedades periféricas", também é difícil aceitar que o processo de transculturação proveniente da circulação de ideias (circulação que foi acentuada com a facilidade trazida pelos meios

154. "PROGRESSO". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 7, p. 8, nov, 1928.

de comunicação e transportes da era moderna) não sofra nenhuma interferência da esfera econômica, a qual cria uma rede desigual de poderes e influências. Acreditamos que a forma irônica com que alguns autores tratam a "cidade moderna" nesta última seção nos permita concluir que os dois olhares historiográficos anteriores sobre a conformação moderna da cidade na América Latina tenham seus limites e não podem ser adotados de maneira exclusiva por aqueles que pretendem se debruçar sobre a história urbana que aqui perpassamos. Por outro lado, tampouco podemos prescindir dessas explicações, uma vez que sempre encontramos uma correspondência delas com a nossa fonte primária e, consequentemente, com a forma como a cidade era representada por aqueles que a vivenciavam, demonstrando a legitimidade dessas perspectivas históricas (ainda que devam ser constantemente complementadas por outras, multiplicando e enriquecendo nossa interpretação sobre o episódio histórico aqui analisado). É neste sentido que caminhamos aqui na tentativa de encontrar outras possibilidades de leitura para essas representações urbanas que apontem para explicações diferentes daquelas encontradas neste capítulo, procurando uma saída não no objeto histórico em si (as cidades reais), mas na forma como esse objeto foi sendo reinterpretado e ressignificado ao longo do tempo pela narrativa da modernidade.

Pudemos lançar neste capítulo um olhar sobre as representações da cidade que foi, de fato, construída (seja ela na América Latina, nos Estados Unidos ou na Europa). Estas representações partiram primeiro da cidade, para então serem interpretadas por nossos escritores; em outras palavras, trata-se da representação de uma possível realidade. No próximo capítulo penetraremos em outra representação, aquela que é, antes de uma interpretação da cidade existente, um produto da imaginação ou dos desejos dos nossos escritores. Ainda que, por vezes, a cidade construída esteja presente, ela apenas serve de referência para evocar uma outra cidade, aquela que o autor quer para si. Veremos que mesmo nessas cidades evocadas, a presença da ideia da modernidade está presente, embora de maneira diferente daquela lançada sobre a cidade real, evidenciando conflitos com a identidade do homem moderno. Essa viagem pela cidade evocada nos permitirá uma aproximação maior com as reflexões que alguns desses autores ou grupos dirigem à sua própria condição dentro das transformações sociais e culturais verificadas neste período (tema de nosso último capítulo), as quais, como vimos, por vezes se mesclam com uma construção histórica artificial que procura alterar a percepção da realidade por eles vivida.

Figura 04 (verso): Siete temas, Buenos Aires [03]

Fotografia de Horario Coppola, *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 1, n. 4, primavera, 1931, sequência não paginada.

3

As experiências e as representações da cidade evocada

A experiência da aventura

Nosso percurso prossegue. As sucessivas transformações na paisagem urbana parecem impossibilitar a representação de uma imagem estável vinculada à experiência da vida na cidade. O dia a dia se torna cada vez mais inconstante e transitório, levando o real a misturar-se com a fantasia, com o desejo inconsciente de apegar-se a uma existência segura como forma de equilibrar os dois lados da balança moderna baudelairiana. A procura por essa estabilidade assumirá diferentes formas de representação, coincidindo todas elas em uma constante fuga da cidade real e dos elementos nela presentes que apontam para um processo de modernização às avessas. Se vários são os autores que vão comparar a vida nessas cidades a uma aventura, atemo-nos aqui à observação feita por Marshall Berman, que identifica duas formas de se encarar o processo de modernização das estruturas urbanas: aquela onde a ideia de modernidade é encarada como *rotina* e outra, onde ela é vista como *aventura*.

No primeiro caso, partindo da cidade de Paris, Berman mostra o funcionamento do modernismo nas nações avançadas, que surge diretamente do processo de modernização da economia e da política, conferindo características mais sólidas aos efeitos sociais e culturais das transformações daí provindas. Já no segundo caso, exemplificado pela cidade russa de São Petersburgo, o autor identifica um modernismo que "*emerge do atraso e do subdesenvolvimento*" (2007, p. 271), assumindo, assim, "*um caráter fantástico, porque é forçado a se nutrir não da realidade social, mas de fantasias, miragens e sonhos*" (p. 275). Essa é a modernização como

aventura que, aparentemente, penetra no imaginário de nossos escritores, levando-os a representar uma cidade que se alimenta de diferentes tempos, espaços e desejos. Em todas essas representações encontramos duas formas de lidar com os efeitos do impacto dos novos processos produtivos na cidade (as novas tecnologias incorporadas pelo cotidiano da urbe, a rapidez dos meios de transportes, as alturas alcançadas pelas novas construções, a dinâmica das comunicações ou o efeito das multidões): primeiro, verifica-se a total assimilação e incorporação de uma *modernolatria* onde o modelo de uma cidade moderna é elevado ao extremo, resultando em sensações de êxtase, euforia, liberdade e encantamento com uma falsa realidade. Segundo, uma estranheza da cidade, um *distanciamento* tanto *espacial* – buscando formas de vida longe dos grandes centros urbanos, regiões ainda não "contaminadas" pela civilização moderna – quanto *temporal* – recorrendo-se a evocação de um passado que não necessariamente é verdadeiro.

Nesta etapa, parece-nos imprescindível retomar as leituras que Walter Benjamin realiza da literatura que canta a cidade moderna. O autor destaca que as "*descrições reveladoras da cidade grande [...] procedem daqueles que, por assim dizer, atravessam a cidade distraídos, perdidos em pensamentos ou preocupações*" (1994a, p. 69), apontando para o espírito "*flâneur"* de Baudelaire, para quem "*o mundo exterior pouco lhe interessava; talvez o percebesse, mas, de qualquer modo, não o estudava*" (p. 71). Parece ser neste mesmo sentido que Carlos Alberto Araújo (1889-1940) descreve (aproximadamente 15 anos antes do texto de Benjamin) as andanças urbanas de Mário de Andrade, buscando o pensamento inconsciente do poeta na imagem que ele pinta de São Paulo em *Pauliceia Desvairada*:

> Mario é o poéta da cidade-rua, da cidade-publica. Elle não sabe soffrer as alcovas, admitir a penumbra que os symbolistas chegaram ao auge de provocar artificialmente fechando as janellas, asphixiando-se ás vezes... Mario sente uma necessidade imperiosa de ar, de movimento, de liberdade. Elle vive, elle mora nas ruas. A cidade inteira pertence-lhe, com todos os seus tramas e comedias, ao mesmo tempo. (...)
>
> Mario tambem é um grande pintor. Seus quadros são resumos admiravelmente coloridos de diversos instantes da vida da cidade. (...) Mario enxerga os menores detalhes das cousas, observa as vidas mais insignificantes das ruas. Elle atravessa as ruas e leva sempre consigo um pedaço, por menor que seja, dellas. Raras vezes encontra nellas um pedaço de si mesmo, um complemento de seu proprio ser. Raras vezes a cidade entra, devassa, toma parte na sua vida (...).
>
> Toma á cidade em que vive aquello apenas que lhe póde servir. É portanto um objectivo na *sensação* (recebe tudo, embora só guarde alguma cousa), mas é um subjectivo, si assim podemos nos explicar, na *expressão*.[155]

155. ARAÚJO, Carlos Alberto de [Tácito de Almeida]. "Livros e revistas: Paulicea desvairada". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 7, p. 13-14, nov, 1922. Grifo do autor.

Podemos considerar que esta São Paulo de Mário de Andrade é o resultado de uma aproximação muito íntima entre o poeta e a cidade, resultando em sensações que, se provêm em parte do ambiente, também partem do próprio observador, compondo uma imagem única que não é nem inteiramente real, nem inteiramente pessoal. Mário se abre para a cidade, recebe seus estímulos ("*por mais insignificantes que sejam*"), mas não passivamente: cuida para que a cidade não o devore, a olha com distância ao mesmo tempo em que não consegue deixar de vivê-la em sua plenitude ("*sente uma necessidade imperiosa de ar, de movimento, de liberdade*"). Neste vai e vem entre o ambiente e sua própria individualidade, o poeta elege aquilo que quer ver e representar ("*toma da cidade apenas aquilo que lhe pode servir*"), recria o ambiente em que vive apontando-nos para outra leitura da cidade ("*objetivo na sensação, subjetivo na expressão*"), diferente daquela de fato construída. Aos poucos, Mário de Andrade vai abandonando a cidade, vai se desterritorializando, entrando em contato consigo mesmo para tentar refletir sobre sua própria identidade e o seu *eu* neste *lugar*.

Sem querer adiantar o tema do próximo capítulo, percebemos como esse movimento de introspecção na cidade, abandonando a realidade e compondo uma imagem quase fenomenológica da experiência urbana, nos permite uma nova leitura desse ambiente, fugindo daquelas leituras historicamente construídas pela modernidade e penetrando em um universo composto por sonhos e fantasias. No entanto, uma vez que todas essas leituras que vimos percorrendo não deixam de ser reconstruções de um objeto histórico inalcançável, representações sempre carregadas por nuances pessoais mais ou menos intensas, não podemos deixar de considerar que os textos vistos no capítulo anterior também são uma construção artificial, embora tenham tentado se aproximar do real (diferentemente dos que veremos agora). Em última análise, isso significa dizer que os textos anteriores, utilizados como base para a construção de diferentes vertentes historiográficas que se debruçaram sobre a compreensão da conformação das idades no início do século XX, não são assim tão distantes da irrealidade com a qual nos depararemos agora. Irrealidades fantasiosas que muitas vezes fundamentam nossas narrativas históricas.

Partindo agora para as representações da cidade evocada, é interessante notar como o poeta argentino Santiago Ganduglia (c. 1900-1983) consegue trabalhar sobre as três cidades que identificamos neste capítulo em uma única poesia, intitulada *Canciones del tren, del hombre, de la distancia*. Nela, Ganduglia começa exaltando a força da sociedade urbana industrializada no poema *La máquina*, para depois, em um segundo poema (*Impresión*), seguir para o interior da Argentina e terminar, no terceiro poema (*La porteña*), rememorando outros tempos:

M ➢ La máquina al carbón rasga la vía
Que un fogonero inmóvil ve perderse
(...)

La máquina al carbón no se detiene.
Pasa cantando, cálida, viviente.[156] *

Reparemos na força que a locomotiva a carvão adquire ao "*rasgar a ferrovia*", sem que ninguém possa detê-la. Cantando seu apito, quente e vívida. Vem-nos uma imagem de uma potente e grandiosa locomotiva, trazendo consigo a pujança econômica e de poder do ser humano sobre a natureza com que a sociedade industrial é por vezes associada. No entanto, o homem está ausente nesta imagem: não está nem na locomotiva (que parece tornar-se um ser vivo, que "*passa cantando... vívida*" independente da vontade do homem) nem próximo a via (do contrário, seria tragado pela *máquina*). Para encontrá-lo, Ganduglia percorre o caminho traçado pela locomotiva:

M (cont.) ➢ Con sus ruedas cargadas de infinito
El tren desnuda el campo a la mirada.

Haciendas grises, casas pobres, árboles,
Pero más la distancia.
Como una fuerte y simple melodía terrosa.
Los caminos empolvan la canción de la marcha...

Haciendas grises, casas pobres y árboles,
Y siempre la distancia.[157] **

Somente no interior das casas pobres e fazendas sem cores é que o poeta encontra sinal de vida. É preciso deixar a cidade em direção ao campo, ao "*infinito*" (da pampa argentina), para poder deparar-se com a empoeirada melodia da terra. Entre a moderna locomotiva e o marasmo do interior está sempre presente a distância, que de espacial torna-se temporal:

M (cont.) ➢ Esta locomotora la hizo la voluntad
De unos hombres de cok de ignorado destino
Y una clara mañana hendió el suelo argentino
Casi terrible de serenidad.

---

156. GANDUGLIA, Santiago. "Canciones del tren, del hombre, de la distancia: 'La máquina' (un carbon de Turner)". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 4, n. 37, jan. 1927. Não paginado.

* *A máquina a carvão rasga a via / Vista por um imóvel fogueiro (...) / A máquina a carvão não se detém. / Passa cantando, quente, vívida.*

157. GANDUGLIA, Santiago. "Canciones del tren, del hombre, de la distancia: Impresión". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 4, n. 37, jan. 1927. Não paginado.

** *Com suas rodas carregadas de infinito / O trem desnuda o campo à vista. / Fazendas cinzas, casas pobres, árvores, / Mas ainda a distância. / Como uma forte e simples melodia da terra. / Os caminhos empoeiram a canção da marcha... / Fazendas cinzas, casas pobres e árvores, / E sempre a distância.*

> Fue la voz recia y firme y ágil de la ciudad,
> Y en su silbato ondeaba la franja del camino,
> (...)
>
> Cuando la rasgan tiembla largamente, sin ruído,
> Y parece llegada recién desde el olvido.[158] *

A locomotiva extrapola os limites do presente: é feita pela vontade de homens cujo destino se ignora e, quando surge, silenciosamente, parece ter sido trazida do esquecimento. A imagem de uma máquina que é evocada pela memória daqueles que não pensam no futuro ("*ignorado destino*") nos lança em um conflito do presente com o passado. Não vemos a locomotiva indo, mas vindo; no final da poesia ela não parte: ela chega. Fomos transportados para a outra ponta do arco temporal traçado pelo poema: aquela "*máquina a carvão que ninguém detém*", que "*passa cantando, quente e vívida*", já é passado; a ideia de modernidade que é evocada com ela no primeiro poema se perde ao chegarmos no final da viagem. *La porteña*, título do último poema, é também o nome da locomotiva que fez a primeira viagem de passageiros na Argentina, em 1857 (setenta anos antes deste poema ser escrito), funcionando até 1889. Aquilo que, de início, parecia ser a representação de um presente que aponta destemidamente para o futuro, é, afinal, a representação de um passado que, já sem tanta energia, chega ao presente após percorrer um longo caminho de esquecimento. Este percurso traçado por Ganduglia é o mesmo que pretendemos percorrer agora, observando o espetáculo que a cidade nos oferece, mas sem esquecer, como alerta Beatriz Sarlo, que essa cidade é a representação de "*uma categoria ideológica e [de] um universo de valores, mais do que um conceito demográfico ou urbanístico*" (2010, p. 34).

O fascínio pela cidade modernizada

> Baudelaire nos mostra algo que nenhum escritor pôde ver com tanta clareza: como a modernização da cidade simultaneamente **inspira e força a modernização da alma dos seus cidadãos**. (BERMAN, 2007, p. 177, grifo nosso)

Se algumas cidades no início do século XX passaram por um processo de modernização, podemos dizer que também se conformava um novo imaginário sobre o que significava

158. GANDUGLIA, Santiago. "Canciones del tren, del hombre, de la distancia: La porteña". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 4, n. 37, jan. 1927. Não paginado.

* *Esta locomotiva foi feita pela vontade / De uns homens de coque de ignorado destino / E uma clara manhã atravessou o solo argentino / Com uma terrível serenidade. / Foi a voz forte e firme e ágil da cidade, / E no seu apito ondulava a faixa do caminho. (...) / Quando passa, treme longamente, sem ruído, / E parece recém-chegada do olvido.*

essa urbe moderna, não mantendo, necessariamente, uma sintonia com as transformações que ocorriam no ambiente urbano. Em outras palavras: a ideia de uma cidade modernizada por vezes ultrapassava as expectativas do que a cidade real tinha para oferecer. Como Berman nos elucida, a cidade "*força a modernização da alma dos seus cidadãos"*, os quais buscam uma referência para essa modernização que muitas vezes não está presente na cidade onde vivem. Rebatendo esse comportamento em algum de seus textos, parte da vanguarda representará o desalinhamento entre desejo e realidade evocando um ambiente hipermoderno, onde seu personagem aparenta estar sob a ação de algum feitiço que o impede de enxergar sua cidade como ela é realmente.

O escritor brasileiro Ribeiro Couto (1898-1963) parece tentar representar esse efeito sobre uma família burguesa que passa a frequentar os cinemas do centro da cidade. Dessa forma, o autor também introduz uma temática muito cara aos delírios modernizantes de parte da população das grandes cidades, representado pelo cinema e o fascínio por ele produzido:

> A este modesto cinema de arrabalde vêm familias burguezas (...). E ficam attentas, derramadas nas cadeiras, vendo as tramas da tela, perseguições e turbulencias, vivendo angustiosamente a ilusão daquellas vidas.
>
> A este modesto cinema de arrabalde vêm todas as familias burguezas da visinhança, todas as noites, para ver costumes, para ver terras, para ver povos, para ver esse mundo distante, vago, telegraphico, que fica além dos navios de passagens carissimas (...).
>
> E pelas largas portas lateraes vê-se a rua onde passam a cada momento os bondes illuminados, levando familias enormes em que ha mocinhas vestidas com um orgulhoso mau gosto, familias que só frequentam os cinematographos do centro da cidade e se presumem a aristocracia do arrabalde.[159]

Aqui, a cidade – provavelmente São Paulo – aparece não como uma grande metrópole, mas como o "*arrabalde*" de um centro localizado em um "*mundo distante, vago telegráfico, que fica além dos navios de passagens caríssimas*", apontando para a Europa na outra margem do Atlântico. Porém, a ludibriada burguesia, aparentemente enfeitiçada pelo brilho das luzes do cinema, dos bondes ou da iluminação pública (trata-se de uma provável cena noturna), acredita viver "*a ilusão daquelas vidas*", acredita poder trazer para si aquilo que admira na Europa, como demonstra as vestimentas das mocinhas, ainda que de um "*orgulhoso mau gosto*": não conseguem perceber que o contexto urbano ao qual pertencem possui características e costumes muito diferentes daquele visto na tela do cinema.

Neste sentido, a luz que a tela do cinema emite pode ser comparada com a luz presente na Avenida Nevski descrita por Berman a partir do conto *O Projeto Nevski*, do escritor

159. COUTO, Ribeiro. "Um homem na multidão: cinema de arrabalde". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 6, p. 4, out, 1922.

russo Nikolai Gogol, publicado em 1835. Dele, Berman destaca como o autor identifica a aura ilusória que existe nessa avenida, seduzindo os passantes distraídos com suas vitrines repletas de *adoráveis quinquilharias*. Porém, trata-se de uma artificialidade da qual se deve desconfiar sempre a fim de não ser devorado por ela. Berman conclui este trecho com uma citação de Gogol, para quem "*o próprio demônio parece acender as luzes a fim de tudo mostrar sob uma luz irreal*" (apud Berman, 2007, p. 236). Também encontramos menção a essa luz sedutora e perigosa quando Berman cita um trecho de *O pintor da vida moderna*, crítica feita por Baudelaire ao pintor Constantin Guys (1802-1892), em 1860. Nela, podemos estabelecer um paralelo entre a luz enfeitiçante e a ideia de progresso, a qual também está presente quando nos lembramos do significado técnico e científico que o cinema adquire enquanto meio artístico por excelência da modernidade:

> Existe ainda outro erro muito atraente, que eu anseio por evitar, como ao próprio demônio. Refiro-me à ideia de "progresso". (...) Quem quer que pretenda ver a história com clareza deve antes de mais nada desfazer-se dessa luz traiçoeira. (BAUDELAIRE, apud BERMAN, 2007, p. 166)

Assim, podemos dizer que é a luz do progresso que enfeitiça a família burguesa paulista descrita por Ribeiro Couto, a qual, não se identificando com o lugar aonde vive (o arrabalde paulista, região produtora de café), cria em si um vazio identitário facilmente ocupado pelos delírios modernizantes encontrados nos supostos centros da modernidade. Nas palavras de Nicolau Sevcenko,

> a artificialidade repentina e sem raízes da riqueza cafeeira, gerando uma metrópole complexa da noite para o dia, lançou as imaginações num vazio, em cujo âmago aspectos fragmentados das organizações metropolitanas europeias e americanas atuavam como catalisadores de uma **vontade de ser**, diante da qual as condições locais seriam sentidas antes como embaraços do que como a base e o fim de um empreendimento coletivo. (1992, p. 113, grifo nosso)

A cidade cresce a partir do desejo absoluto em alcançar um ideal de modernidade, sem que isso passe, como ocorreu na Europa, por mudanças de base em sua economia ou política. Procura-se manter uma mesma estrutura social, alterando-se apenas suas fachadas, processo já descrito no capítulo anterior. No entanto, podemos ver agora os efeitos sobre a percepção deste ambiente artificial no comportamento das pessoas, que buscam o progresso como fim e adotam uma modernização de fachada como meio irreal para acreditar nesse progresso (por vezes também artificial). O resultado, como vimos acima, é a crença em um ambiente moderno em pleno meio rural ou urbano arcaico que ainda mantém presente muitas marcas sociais, políticas e econômicas herdadas do colonialismo.

Estas contradições contaminam outras esferas da vida urbana, como o próprio cinema, que passa a ser visto paradoxalmente como uma arte nova característica da modernidade devido aos processos técnicos que envolve e, ao mesmo tempo, como possibilidade de acesso das multidões a um instante de descanso e fantasia da vida moderna. Neste caso, a ciência não está a favor das mudanças de fato, apenas auxilia na mudança da percepção dessa realidade: no lugar de modernizar a sociedade, transforma-se a forma como as pessoas enxergam a cidade e a si mesmas, resultando na *ilusão de viver um desejo*. É com este sentido que Leopoldo Hurtado identificará o cinema como o "*shadowland*" (ou *terra das sombras*) da vida moderna, diferenciando-o da literatura e das artes plásticas:

M ➢ El secreto del cine consiste, propiamente, en dotar al gesto humano de un contenido dramático. Esto es lo que le da su individualidad artística. No hay otro arte donde la emoción nazca del libre juego de las formas en el espacio. Nada tiene que ver con la literatura ni con la plástica. Es el "shadowland", donde toda la fantasía tiene su reino.[160] *

Não por acaso, esta crítica de cinema feita por Hurtado se chama *Europa e América*, mesmas regiões evocadas por Sevcenko para apontar o local de origem das *vontades de ser* dessa população "enfeitiçada". Sua diferença com as outras artes está na sua capacidade ampliada de dramatizar e emocionar o telespectador, apresentando uma terra de sombras, de silhuetas sem conteúdo.[161] No entanto, não é apenas no cinema onde ocorre esse episódio: em *Crepúsculo*, Luis Aranha traz o telespectador para a cidade, ressaltando o encanto que a luz da cidade causa sobre os homens no momento do crepúsculo, instante em que o céu se confunde entre o dia e a noite, a luz e a escuridão, ofuscando a imagem que temos da paisagem:

K ➢ Pantheon de cimento armado
A luz tomba
Refluxo de cores
Mel e ambar
Ha lyras de Orpheu em todos os automoveis
Rezes das nuvens em tropel

160. HURTADO, Leopoldo. "Europa y América". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 4, n. 40, abr. 1927. Não paginado.

* *O segredo do cinema consiste, na verdade, em dotar o gesto humano de um conteúdo dramático. Isso é o que lhe dá a sua individualidade artística. Não existe outra arte onde a emoção nasça do livre jogo das formas no espaço. Não tem nada a ver com a literatura ou com a plástica. É o "shadowland", onde toda a fantasia tem o seu reino.*

161. Lembremos aqui do personagem Don Luis, no conto *Pequeñas siluetas*, de Eduardo Mallarino, onde a silhueta do personagem encobria sua história real (seção *Uma cidade europeia latino-americana*). Podemos sugerir agora que alguma luz por trás do personagem ofusca o olhar do observador, talvez a mesma luz temida por Gogol e Baudelaire, que faz parecer real o sonho, levando-nos a viver uma fantasia.

Céu matadouros da Continental
Todas as mulheres são translucidas
Ando
Musculos elasticos
Andar com a força de todos os automoveis
Com a força de todas as usinas
Com a força de todas as associações commerciaes e industriaes
Com a força de todos os bancos
Com a força de todas as empresas agricolas e as explorações de linhas ferreas
(...)
Sou um trem
Um navio
Um aeroplano
Sou a força centrifuga e centripeda
Todas as forças da terra
Todas as distenções e todas as liberdades
Sinto a vida cantar em mim uma alvorada de metal
(...)
Eu sou a tinta que colore a tarde![162]

Uma mescla de liberdade e força parece exaltar nosso personagem, que do interior da cidade, "*Panteão de cimento armado*", ilumina-se por uma estranha luz que vem do seu exterior e lhe dá a força de todos os *automóveis, usinas, associações, bancos e empresas*, todas as "*forças da terra*", enfim, toda a *liberdade* que lhe faz sentir a *vida cantar o nascer de um dia de metal*, quem sabe acompanhado pelas "*liras de Orfeu*" existentes em todos os automóveis.[163] A cidade de Aranha está repleta de elementos icônicos de uma modernização tecnológica, como nos meios de transporte que penetram no inconsciente do personagem e se personificam ("*sou um trem, um navio, um aeroplano*"), mesmo comportamento que Sevcenko encontra ao examinar a São Paulo dos anos 1920:

> O recondicionamento dos corpos e a invasão do imaginário social pelas novas tecnologias adquirem, portanto, um papel central nessa experiência de reordenamentos dos quadros e repertórios culturais herdados, composta sob a presença dominante da máquina no cenário da cidade tentacular. (1992, p. 18)

A máquina parece, então, além de transformar a paisagem da cidade, permear o imaginário deste período, compondo novas formas de olhar para a paisagem urbana. Mas trata-

162. ARANHA, Luis. "Crepúsculo". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 6, p. 3-4, out, 1922.

163. Orfeu foi uma figura mitológica da Grécia antiga que atraía a atenção de todos – homens, mulheres, plantas, animais e mesmo deuses e outras figuras mitológicas – quando tocava sua lira, seduzindo-os em uma atitude quase hipnótica que atuava no plano da *daemon*, uma parte oculta e eterna da alma que só se manifestava por meio de sua voz e sua lira.

se aqui de um olhar diferente daquele dirigido por Mário de Andrade no início deste capítulo: os personagens de Aranha parecem abrir-se para a cidade, perdem sua individualidade e se deixam invadir pela promessa técnico-libertadora trazida pela modernização. Esta mesma euforia é utilizada por Aranha para descrever a São Paulo presente em *Pauliceia Desvairada*, em um poema-análise que o autor publica sobre o livro de Mário de Andrade. Aqui, Aranha traz os mesmos elementos que glorificam a vida na cidade sob efeito do crepúsculo para explicar a impressão que lhe causa a poesia de Mário de Andrade:

K ➢

Convulssões telluricas
Esthesia
Fendas
Mario de Andrade escreve a Paulicéa
(...)

Ebullição
Sarcasmo
Odio vulcanico
Tua piedade[164]

Ainda que a Pauliceia Desvairada andradina aponte para uma multiplicidade de paisagens urbanas, muitas delas remetendo a um cenário de tranquilidade ou de rememoração, Aranha se detém sobre aquelas que aclamam a modernidade. Novamente, escolhe-se o que se quer ver, ainda que não represente a totalidade do real, muitas vezes exaltando características que sequer estão presentes na cidade. Retomando o pensamento de Sevcenko, a vivência do desejo que a cidade provoca resulta em uma experiência que parece fundir o observador à cidade, maquinizando-se o ser humano e se personificando a cidade, tema que permeia uma série de poesias presentes em nossas revistas. Vejamos, por exemplo, a *Calle Florida* descrita por Sergio Piñero:

M ➢

Labios rojos en el aire. Labios rojos en la vereda. Labios rojos sobre el pavimento. Labios rojos a las puertas, en los balcones, en las bocas de los buzones, en los escaparates. (...)

Los labios rojos, en los escaparates, se besan unos a otros impúdicamente. El escaparate, de noche, tras la cortina metálica, recuerda todo. (...)

Pasarán tantas bocas rojas que un día, con sólo ponerle una tapa a la calle, se encerrarán todos los labios rojos de la ciudad. Y se pagarán derechos (...) para entrar al cajón y besar todos los labios rojos de la ciudad.[165] *

164. ARANHA, Luis. "Paulicèa Desvairada". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 4, p. 11, ago, 1922.

165. PIÑERO, Sergio. "Calle Florida". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 8-9, set. 1924. Não paginado.

A atração por uma das principais ruas da cidade parece ser traduzida em uma euforia provinda do desejo sensual, da atração causada pela enxurrada de lábios vermelhos que atravessam a *Calle Florida* todos os dias. No entanto, estes lábios que passam pelas ruas se refletem nas vitrines, reaparecendo no interior da loja para se misturarem aos produtos expostos à venda (as *adoráveis quinquilharias*, como apontado por Berman): tornam-se mercadorias, levando o autor a imaginar que, um dia, será preciso pagar para entrar na rua e beijar "*todos os lábios vermelhos da cidade*". Nota-se como o escritor faz uso dos elementos que compõe a paisagem urbana para representar a transformação do lábio e do desejo, reforçando e estreitando a relação entre personificação e maquinização. O lábio se desprende do corpo humano e passa a integrar o ambiente ao lado dos demais objetos apontados no poema: calçada, pavimento, portas, terraços, caixas de correio, vitrines e os lábios, um objeto de desejo.

Deslocando o olhar do ser humano para os objetos, Guillermo de Torre percorre um outro caminho, embora também relate a maquinização do homem pelos objetos provenientes do processo de modernização. Em *Al volante*, um motorista parece ter substituído o seu corpo pelo automóvel, uma espécie de exoesqueleto capaz de transmitir para seu interior as sensações que somente as máquinas podem produzir:

K ➢ Al volante
todas las carreteras se encabritan
En el juego de las velocidades
los pedales
barajan un kaleidoscopio
de perspectivas tornátiles
El coche es un arco combado
que dispara
trayectoria insaciables
Adelante Hacia el vertice
(...)
Trepidaciones
El motor padece taquiarritmia
Las ventanillas deshoian un albun de paisajes
El parabrisas multiplica nuestros ojos
que cosen los panoramas evasivos
Y el viento liquefacciona los sonidos

**Lábios vermelhos pelo ar. Lábios vermelhos pela calçada. Lábios vermelhos sobre o pavimento. Lábios vermelhos nas portas, nas varandas, na boca das caixas de correio, nas vitrines. (...) / Os lábios vermelhos, nas vitrines, se beijam uns aos outros sem vergonha. A vitrine, à noite, atrás da cortina metálica, se lembra de tudo. (...) / Passarão tantas bocas vermelhas que se, algum dia, alguém colocar uma tampa na rua, prender-se-ão todos os lábios vermelhos da cidade. E se pagarão direitos (...) para entrar neste recinto e beijar todos os lábios vermelhos da cidade.*

En la embriaguez dinámica
el auto siembra
una estela
de células aladas.[166] *

Ao retratar a unidade formada entre automóvel e motorista, Torre aponta para o recondicionamento dos sentidos do personagem humano, que tem sua visão multiplicada pelos para-brisas, mas ignora as paisagens pelas quais passam ("*As janelas ignoravam uma série de paisagens*"). O que chama a atenção é a velocidade que alcançam e a diferença que essa nova dinâmica causa sobre a percepção do ambiente experimentada pelo motorista: um *caleidoscópio retorcido* deforma o automóvel, encurvando-o ("*O carro é um arco abaulado*"). O som também se altera, tornando-se material e mesclando-se à paisagem como um elemento visual. Enquanto a percepção do motorista se altera, o carro passa a sofrer de problemas humanos: seu motor sofre de taquiarritmia. A imagem pintada pelo poeta parece considerar a dinâmica trazida pela modernização como inadaptável aos sentidos humanos, mas sem por isso afastar o homem: ao contrário, ele se sente atraído, como em uma "*dinâmica embriaguez*".

Embora também se utilizando do automóvel, percebemos no seguinte poema de Ganduglia uma desaceleração nas relações com o entorno (aqui, claramente a cidade). No entanto, já não existe mais a figura do motorista. Apenas o carro, que passa a assumir as funções do ser humano:

M ➢ El auto orina la luz
De su foco delantero
Con las ruedas dando vueltas
Hizo el camino del centro

De la ciudad... ¿Quién atiza
Su honda hoguera? Fué cual riego
Luminoso por las calles
Todas forradas de negro.

Como palmas de una mano
El neumático estupendo
Iba haciéndole caricias
Al asfalto... Terciopelo

166. TORRE, Guillermo de. "Al volante: poema ultraísta". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 5, p. 3, set, 1922.

* *No volante / Todas as estradas se empinam / No jogo das velocidades / os pedais / embaralham um caleidoscópio / de perspectivas torcidas / O carro é um arco abaulado / que dispara / trajetórias insaciáveis / Adiante! Até o vértice (...) / Trepidações / O motor padece taquiarritmia / As janelas ignoravam uma série de paisagens / O para-brisas multiplica nossos olhos / Que costuram os panoramas evasivos / E o vento liquefaz os sons / Na embriaguez dinâmica / o carro semeia / uma trilha / de células fugazes.*

Del asfalto, que sintió,
Voluptuosamente, en sueño,
Cómo aquel auto se hizo
Insubstancial como un beso.[167] *

O automóvel de Ganduglia *urina* uma luz amarela sobre o asfalto negro e faz carícias com suas mãos-pneus sobre o asfalto aveludado, enquanto este, sonhando, sente o automóvel transformando-se em um beijo. Embora o ser humano deixe de estar presente no poema, indicando uma possível ausência do homem no contexto da cidade moderna (que se coisifica e se transforma em apenas um elemento mais da paisagem), as sensações persistem, sendo possível identificar neste poema muitas das emoções aparentemente perdidas ou rejeitadas pelo homem da multidão. É o carro quem caricia e o asfalto quem sente e sonha, no ambiente escuro e deserto do centro da cidade, tal como as vitrines da *Calle Florida* que, "*à noite, atrás das cortinas metálicas, se lembram de tudo*".

Enquanto os elementos da cidade modernizada tornam-se vivos, mas possuídos de uma extrema melancolia, seus habitantes seguem delirando, experimentando a mesma sensação de liberdade e hipnose provocada nos personagens dos contos russos que atravessavam a Avenida Nevski. Não é estranho, assim, que Aranha sinta a necessidade de voar sobre os céus da cidade, cada vez mais rápido e mais alto, extasiado, para, ao fim, jogar-se sobre ela:

K ➢ Quizera ser az para voar bem alto
Sobre a cidade de meu berço!
Bem mais alto que os lamentos bronze
Das cathedraes catalepticas;
Muito rente do azul quasi a sumir no ceu
(...)

Eu quizera pairar sobre a cidade!...

O motor cantaria
No amphiteatro azul apainelado
A sua roncante symphonia...
(...)

Dar cambalhotas repentinas
Loopings phantasticos

167. GANDUGLIA, Santiago. "El auto en la noche". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 5-6, mai-jun. 1924. Não paginado.

* *O automóvel urina uma luz / Do seu farol dianteiro / Com as rodas girando / Fez o caminho do centro / Da cidade... Quem ateia / Sua profunda fogueira? Foi como se banhasse / luminoso pelas ruas / todas cobertas de preto. / Como as palmas de uma mão / O estupendo pneu / Ia fazendo carícias / No asfalto... O veludo / Do asfalto, que sentiu, / voluptuosamente, em sonho, / Como aquele automóvel se fez / Insubstancial como um beijo.*

Saltos Mortaes
Como um athleta elastico de aço
(...)

Riscando o ceu na minha queda brusca
Rapida e precisa,
Cortando o ar em extase no espaço
Meu corpo cantaria
Sibilando
A symphonia da velocidade...

E eu trombaria
Entre os braços abertos da cidade...

Ser aviador para voar bem alto![168]

A sensação de voar com os braços abertos contra o vento a toda velocidade nos leva a ideia de uma perseguição de liberdade que só é possível quando o personagem se transforma em um aeroplano. Diferente do poema anterior, quando não existe ser humano (apenas um automóvel com emoções humanas), aqui existe um homem, porém que acredita ser um objeto; ou melhor: que deseja sê-lo, única forma que encontra para alcançar a liberdade de voar bem alto ("*Quisera ser az para voar bem alto... Eu quisera pairar sobre a cidade!...*"). O personagem reconhece que não é um aeroplano, mas sente como se fosse, podendo expressar sua extrema felicidade em dar "*cambalhotas repentinas*, *loopings fantásticos* e *saltos mortais*", numa sinfonia regida pela velocidade, até estatelar-se sobre a cidade.

A altura que o personagem atinge, talvez em referência às alturas cada vez maiores alcançadas pelos edifícios da cidade, leva ao afastamento da cidade (que é vista em perspectiva de voo de pássaro). Longe, o personagem se vê livre para expressar os sentimentos que acredita ser de sua natureza. No entanto, é curioso como o final do poema traz de volta o personagem para a cidade (da qual ele parecia haver se livrado). É possível que a própria cidade, com sua aparente modernização, tenha conduzido o personagem a esse momento de êxtase, cobrando dele, ao final, a volta à realidade. Assim como o cinema, o aeroplano também é um elemento que deriva da modernização, mas que ajuda a conformar uma imagem superestimada da realidade, mesma sensação causada pelo elevador no conto do escritor mexicano Genaro Estrada (1887-1937):

M ➢ De pronto, una inyección luminosa corre por Broadway, la espina dorsal de New York. (...)

Subiremos en este elevador, desde el basamento en donde se amontonan y confunden las cosas más objetivas del mundo, hasta la pura región de las estrellas.

168. ARANHA, Luis. "O aeroplano". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 2, p. 7-8, jun, 1922.

– ¡Going up!

Y allá vamos, arriba, a nivel, verticales, como el keyser que se desprende del centro de la tierra para ir a refrescar a los lunáticos.

Vamos por tirones (...). Habremos de llegar al piso billonésimo. Ahora, apenas empezamos.

– ¡Mezzanino! ¡3th. floor! ¡5,000 th. floor!... ¡1.000,000 th. floor!

Llegaremos al piso billonésimo y por la balaustradade la torrecilla respiraremos el aire inefable de la teoría de la relatividad, mientras allá abajo (...) algunos terrestres disputan por cualquier cosa y junto a casitas de 40 pisos distínguese todavía esa otra, de un solo piso, en cuya puerta hay un rótulo que dice: J. P. Morgan.[169] *

A cidade de Nova Iorque é vista pelo personagem como uma metrópole futurista, que oferece edifícios com milhões de andares, aos quais se acessa através de elevadores de altíssima velocidade ("*como o gêiser que se desprende do centro da terra*"). Novamente, são os objetos modernos da cidade que fazem o personagem se desprender da realidade, vendo com certo desprezo um edifício de 40 andares e outro, com apenas um andar, comercializado pela empresa J. P. Morgan. A sensação de subir cada vez mais alto (ultrapassando o milionésimo andar), para irromper a cobertura do edifício e ver-se tão alto e distante como o personagem do *Aeroplano* é típica da modernidade, representando a dinâmica e a velocidade através das quais por vezes a cidade moderna é caracterizada.Ainda, no início do conto podemos verificar que essa sensação de exaltação se inicia apenas depois de uma "*injeção luminosa*": as mesmas luzes da tela do cinema e da Avenida Nevski parecem percorrer a Broadway e enfeitiçar nosso personagem. Distante da cidade real, mas vivendo-se a experiência do desejo por ela evocado, alcança-se um nível de felicidade que o escritor brasileiro Carlos Alberto de Araújo descreve em *Paz Universal*, nome sugestivo da emoção causada pela cidade modernizada:

K ➢ Não ha mais sangue sobre o mundo.
Elle está todo branco,
lymphatico,
côr de cidade, côr de riso.

Alegria!

169. ESTRADA, Genaro. "New York". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 4, n. 43, ago. 1927. Não paginado.

**De repente, uma injeção de luz corre pela Broadway, espinha dorsal de New York. (...) / Subiremos neste elevador, desde a base onde se amontoam e se confundem as coisas mais objetivas do mundo, até a região pura das estrelas. / - Going up! / E lá vamos nós, para cima, verticalmente, como o gêiser que se desprende do centro da terra para refrescar aos lunáticos. / Chegaremos ao piso trilionésimo. Agora estamos apenas começando. / - Mezanino! 3º andar! 5.000º andar!... 1.000,000º andar! / Chegaremos ao trilionésimo andar e pela balaustrada da cobertura respiraremos o ar inefável da teoria da relatividade, enquanto lá em baixo (...) alguns terrestres disputam por qualquer coisa e junto a casinhas de 40 andares se distingue uma outra, com apenas um andar, em cuja porta há um cartaz que diz: J. P. Morgan.*

Os povos,
as grandes ruas illuminadas,
e os homens felizes,
esquecidos das trincheiras,
afastados da dôr,
amputados da dôr.

O passado perdeu-se,
e não conhece mais os caminhos,
os caminhos das almas.[170]

O narrador deste poema parece estar feliz com a notícia de que não há mais dor no mundo, de que apenas reina a alegria, que os homens esqueceram seu passado de tristeza e têm agora uma vida de felicidade, sob as grandes ruas iluminadas da cidade. Apenas virando às costas ao passado é que o narrador pode afirmar que o mundo está em paz, rompendo com a história tal como os modernistas se propuseram ao defender a ideia do novo, um novo que não pretende repetir os mesmos erros do passado. A cidade se transforma no palco desse novo mundo, a promessa para todos aqueles que confiam e se entregam à experiência moderna. Como explica Adrián Gorelik, na América, a cidade foi "*um produto criado como uma máquina para inventar a modernidade, estendê-la e reproduzi-la*" (1999, p. 55), vinculando assim a ânsia pela ideia de modernidade com a imagem que a cidade ocidental trazia: "*na América, a modernidade foi um caminho para chegar à modernização (...); e nessa política a cidade foi o objeto privilegiado.*" (p. 56).

Esta é a impressão que muitos dos textos que exaltam a cidade modernizada nos transmite: de um ambiente tecnocrático e de uma adoração modernizante que muitas vezes descrevem uma paisagem urbana não condizente com a realidade. Cinemas, elevadores, automóveis, aeroplanos, grandes ruas iluminadas banhadas por reluzentes vitrines sob grandes arranha-céus: embora muitos desses elementos estivessem presentes em cidades como São Paulo ou Buenos Aires, a união deles em torno de um ideal de vida moderna nos leva a criar uma imagem muito mais grandiosa do que se verificava nestas cidades. Para tomar o caso de Buenos Aires, até o final da década de 1920 o edifício mais alto era o Palacio Barolo, com 100 metros de altura (22 andares), valor bem inferior ao cantado por Genaro Estrada em "*New York*" ("*casinhas de 40 andares*"). No caso de São Paulo, de onde deriva a maior parte dos textos desta seção, a diferença é ainda maior: apesar da inauguração do Edifício Martinelli em 1929, com 130 metros de altura (39 andares), até esta data (quando todos os textos desta seção já haviam sido publicados) o maior edifício da cidade era o Sampaio Moreira, com 50 metros de altura (12 andares), proje-

170. ARAÚJO, Carlos Alberto de [Tácito de Almeida]. "Paz Universal". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 8 e 9, p. 17, dez/jan, 1922/23.

tado pelos arquitetos Samuel e Cristiano Stockler das Neves (este último, como veremos no próximo capítulo, seguidamente criticado pelos autores da *Revista de Antropofagia* devido a seu posicionamento conservador e sua preferência por uma arquitetura eclética), destacando-se em uma paisagem onde predominavam construções com até 4 andares.

Assim, ainda que as cidades vivenciadas por nossos escritores sofressem alguma transformação ao longo do início do século XX, modernizando suas estruturas físicas e alterando consideravelmente sua paisagem, podemos verificar que essa dinâmica não se compara com aquela registrada nos contos e nas poesias que mais exaltavam a cidade fruto da experiência moderna. Se, como disse Gorelik, a cidade foi uma das formas encontradas para atingir a modernidade na América, seu efeito deu-se também no plano do imaginário e dos desejos, simultaneamente com sua construção material, longe da utopia pregada em *Paz Universal* e carregada pela liberdade tão cara a nossos escritores. É na contramão desta utopia, mas sem deixar de cantar a mesma modernização dos demais escritores, que Eduardo González Lanuza (1900-1984) celebrará a cidade moderna:

M ➢ Cuando
el jazz-band de los ángeles
toque el fox-trot del juicio final
y llegue Dios al galope tendido
de sus tanques de hierro
estallen los soles
hechos dinamita viviente
(...)

Se enhebrarán las chimeneas y las torres
en el agujero de la luna
y un bosque de gritos
retorcidos como llamas
incendiará el silencio de las noches.[171] *

Intitulado *Apocalipsis*, o poema de Lanuza inverte a percepção da modernidade como promessa de um futuro melhor, utilizando-se dos mesmos elementos presentes em outros textos para anunciar o fim dos tempos: a música urbana moderna (*jazz-band* e *fox-trot*) anunciam a chegada de Deus, que, montado sobre "*seus tanques de ferro*" (transporte ainda mais "modernizado" que os automóveis ou os aeroplanos), dinamita as chaminés industriais e os edifícios

171. LANUZA, E. Gonzalez. "Apocalipisis". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 8-9, set. 1924. Não paginado.

* *Quando / o jazz-band dos anjos / tocar o fox-trot do juízo final / e Deus chegar sobre o galope / de seus tanques de ferro / explodam os sóis / como vívidas dinamites (...) / As chaminés e as torres passaram / pelo buraco da lua / e uma floresta de gritos / retorcidos como chamas / incendiará o silêncio das noites.*

da cidade. A modernização, neste caso, anuncia o próprio fim da humanidade, premeditado pela cidade que, outrora, representou a esperança de muitos em uma América que fugiria dos erros cometidos pela Europa. Retomando aqui os textos onde o homem assume um comportamento maquinizado, sem emoções próprias e respondendo a estímulos externos, vemos que a representação de Lanuza parece aproximar-se mais da realidade do que as descrições otimistas vistas anteriormente, como quem antecipa a nova guerra mundial que viria a estalar na década seguinte a este poema.

Não por acaso, ao referir-se a era da reprodutibilidade técnica, Walter Benjamin conclui seu artigo dedicado à arte (especialmente a fotografia e o cinema) afirmando que "*os movimentos de massa e, em primeira instância, a guerra, constituem uma forma do comportamento humano especialmente adaptado ao aparelho*" (1994b, p. 195). Aparelho cinematográfico (no caso de Benjamin), mas também qualquer outro aparelho que surja da sociedade moderna e esteja presente em suas cidades. O fascínio por uma cidade modernizada parece equiparar-se ao encanto que os futuristas sentiam diante da guerra: sinônimo de liberdade e higienismo[172], revelou-se uma miragem urbana para aqueles que não souberam diferenciar o sonho moderno da fria realidade à qual pertenciam.

Fugir da cidade: o interior do país

A verdade é que apenas alguns de nossos escritores representavam a cidade celebrando seus aspectos modernos. Boa parte deles reconhecia a realidade que os rodeava, sem com isso aceitá-la passivamente, evitando cair no sonho modernizante que poderia levá-los a se transformarem em um elemento mais da paisagem. Desta maneira, a forma como estes escritores (ou estes textos, visto que muitos escritores mantinham posturas que mesclavam características presentes em mais de uma categoria aqui proposta) encontraram para suportar a cidade modernizada foi ignorá-la quase completamente, dirigindo-se para outras paisagens em busca de uma identidade (pessoal, regional ou nacional) que, percebeu-se, não era possível encontrar na cidade.

Essa dialética entre a cidade e o lugar afastado já havia sido compreendida por alguns artistas da vanguarda na América Latina, que diziam entrar em contato com suas próprias raízes quando deixavam sua terra natal (geralmente, os grandes centros urbanos). Recorrendo a

172. Lembramos aqui o 9° ponto do Manifesto Futurista: "*Nós queremos glorificar a guerra – única* ***higiene*** *do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos* ***libertários*** *(...)"* (MARINETTI, 1909, não paginado, grifo nosso)

dois conhecidos episódios, Ana Maria Belluzzo compara a experiência de Picasso ante a arte africana com a de Tarsila e sua experiência em Paris:

> Os artistas europeus do início do século XX desenraizaram-se. Como pensar as inovações do cubismo sem os empréstimos de Picasso à arte africana? Contrapartida: a descoberta do Brasil nas memórias de Tarsila do Amaral, em Paris, equipada dos ensinamentos dos mestres franceses. (...) O trabalho erudito manipula elementos de tradições populares, expressões primitivas, reconhece signos da cultura negra, cabocla, do passado indígena. **Aproxima o urbano e o rural** (...). (BELLUZZO, 1990, p. 19, grifo nosso)

A experiência do desenraizamento é considerada, neste trecho, como fundamental para a assimilação do que é realmente próprio e do que é o outro. Neste jogo de abandono de uma origem artificial (a cidade) e retorno a uma origem natural (o interior) é possível aproximar o urbano e o rural, trazendo para a cidade as características naturais do interior e, para o interior, aquelas características do meio urbano. É com base nessa premissa que alguns dos textos examinados a seguir vão se afastar da cidade, permitindo-nos a leitura de uma ideia de cidade que não está, necessariamente, presente no texto: é através do inverso dessa ideia de cidade que poderemos penetrar na consciência do escritor e desvendar qual é a cidade que o assusta e que ele pretende abandonar. Como vimos no primeiro capítulo – na seção *Quando o cenário se transforma em protagonista* –, é difícil dissociar a produção desses escritores do ambiente urbano onde eles vivem, o que nos permite pensar que, se um texto se refere especificamente a uma cidade do interior (no caso brasileiro) ou a um bairro afastado do centro agitado (no caso argentino), não é porque a cidade passa desapercebidamente pelo escritor: em muitos casos, a representação destes lugares afastados nos aponta para o que o escritor sente falta no ambiente urbano. Desta forma, podemos presumir que a cidade que ele abandona é o oposto do que ele encontra e representa fora dela, ainda que deva ser tomado o cuidado de reconhecer o que, nestes lugares do imaginário, é uma constatação da realidade, é um desejo pessoal, ou é uma construção da própria cidade modernizada que continua lançando sobre o artista o seu feitiço, sob a forma de uma falsa repulsa, conforme esclarece Beatriz Sarlo:

> À fascinação da **rua do centro**, onde aristocratas esbarram em prostitutas, onde o vendedor de diários entrega dissimuladamente o envelope de cocaína que pedem os seus clientes, onde os jornalistas e os poetas frequentam os mesmos bares que os delinquentes e os boêmios, se opõe a nostalgia da **rua do bairro**, onde a cidade resiste aos estigmas da modernidade, **ainda que o próprio bairro tenha sido um produto da modernização urbana**. (1990, p. 39, grifo nosso)

A rua do centro e a rua do bairro são vistas como dois polos da vida na cidade. No entanto, enquanto a primeira se mostra dentro da agitação cultural e da desordem social, o se-

gundo se mantém como um reduto de tranquilidade que resiste ao impacto da vida moderna. A fuga do centro da cidade significa a fuga da própria modernidade e das transformações que ela trouxe à sociedade (neste caso, a portenha), encontrando no bairro um lugar ainda puro, onde o contato com o próprio *eu* e a tentativa de buscar um lugar onde reenraizar-se aparentam ser mais seguros. Essa busca por um lugar distante do centro talvez simbolize, também, a necessidade de um lugar ainda não tocado pela força da internacionalização do capital, longe da dominação econômica e de sua influência sobre o comportamento do ser humano. Ainda que, como esclarece Sarlo, muitos desses lugares são o produto do próprio processo de modernização urbana, nossos personagens não o percebem no momento presente de sua experiência cotidiana, seguindo em sua procura por um lugar onde possam se reconhecer.

No poema *Atardecer*, o personagem de Antonio Vallejo aparenta um primeiro desprendimento do plano físico da cidade para um plano imaginário quando observa a cidade moderna pela janela do último andar de um edifício. Percebemos aqui a oscilação entre a tentativa de vivenciar uma fascinante modernização (quando é vista de longe, do alto do edifício, como nos contos *New York* e *O Aeroplano*) e a percepção de que essa experiência é vazia quando se penetra na cidade real, restando uma sensação de imprecisão sobre o que realmente se sente neste ambiente e quais as vontades reais do personagem:

M ➢

Esta ventana abierta sobre un último piso,
alzada entre los nervios de una ciudad moderna,
me arranca a los anónimos del tráfico indeciso,
poniéndome delante la solitud materna

del mar. Van por encima de torres colosales
las miradas de oro hacia la inmensidad,
(...)

Quiero gozar el juego fantástico de luces,
la danza de reflejos sonoros y vibrantes,
la rebelión unánime de agujas y de cruces
sobre las altas cúpulas y torres deslumbrantes,
(...)

Abajo empieza el sórdido reflujo de la vida;
se despreocupa el gesto, se cansa el movimiento,
y en la holgura que deja la gente distraída
pueden andar más libres el amor y pensamiento.

Me desplomo en el vértigo del ascensor, y salgo:
ya eres del frío fondo corazón que recorres
la calle indiferente – pero parece que algo
de mí, queda allá arriba soñando con las torres...[173] *

Ao contrário dos textos examinados na seção anterior ("*A fascinação pela cidade modernizada*"), aqui o personagem está consciente da condição de sonho do "*jogo fantástico das luzes*", da *"dança de reflexos sonoros e vibrantes*" e da rebelião *"das cúpulas e das torres deslumbrantes*". Não se trata de uma alienação provocada pela paisagem urbana, mas de um desejo mais controlado, que contrasta com o "*sórdido refluxo da vida*" moderna, representado por uma cansada multidão que deixa, ao menos, um espaço para livre para o amor e para o pensamento. É neste espaço livre, um pequeno respiro na pesada cena urbana, que o personagem deixa escapar seu desejo de fuga, reconhecendo que algo nele continua sonhando. Notemos, porém, que o personagem parece não se contentar com as promessas trazidas pela modernização do ambiente urbano: entre o sonho com um lugar que considera irreal (logo, um lugar incapaz de produzir raízes identitárias autênticas) e uma cidade real pela qual passa indiferente, nos deparamos com um vazio espacial, uma falta de respostas para o personagem que não sabe para onde caminhar.

A multidão presente em *Atardecer* se repete em outro poema que também descreve uma tarde na cidade, intitulado *Tarde que fue encuentro*, da argentina Norah Lange (1905-1972). Nele, porém, a multidão se comporta de forma contrária ao anterior: não apenas não deixa espaço para o livre pensar e amar, como interrompe um momento íntimo de dois personagens:

M ➢ La multitud en gran vacilación festiva
solo pudo quebrar con algún grito
la soledad propicia de toda dicha nuestra.

Tus labios pusieron su nombre en los míos;
Tu nombre! Palabra redondeada como un beso
que quiebra todo sueño[174] *

173. VALLEJO, Antonio. "Atardecer". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 12-13, out/nov. 1924. Não paginado.

* *Esta janela aberta no último andar, / elevada sobre a excitação de uma cidade moderna, / me separa dos anônimos do tráfego indeciso, / colocando-me diante da materna solidão / do mar. Vão por sobre as torres colossais / os olhares de ouro em direção à imensidão. (...) / Quero gozar do fantástico jogo das luzes, / da dança de reflexos sonoros e vibrantes, / da rebelião unânime dos arremates e das cruzes / sobre as altas cúpulas e torres deslumbrantes, (...) / Abaixo começa o sórdido refluxo da vida; / o gesto despreocupa, o movimento cansa, / e na folga que nos deixa distraído / podem andar mais livres o amor e o pensamento. / Desmaio na vertigem do elevador, e saio: / já é do frio fundo coração que percorre / a rua indiferente – mas parece que algo / de mim está lá em cima, sonhando com as torres...*

Se em *Atardecer*, o personagem aproveita um espaço na multidão para refletir sobre o seu *lugar*, aqui a multidão invade um momento introspectivo. Alguma celebração que acontece no espaço da cidade interrompe, com seus gritos eufóricos, a solidão do casal apaixonado que se beijava.[175] Além do período escolhido para o poema (o entardecer), outro ponto de coincidência entre eles é o contraste entre a realidade (representada pela cidade: a multidão eufórica ou a rua pela qual se passa indiferente) e o *sueño*, que pode ser interpretado nos dois poemas como um "sonho" que sofre interferência da cidade. Referindo-se a um trecho de *As Flores do Mal*, de Baudelaire,[176] Walter Benjamin também se utiliza do confronto entre o observador e a massa urbana, resultando em um choque (o mesmo que sofrem os personagens de nossos dois últimos poemas) que é transportado ao campo da literatura na forma do próprio texto:

> A passagem sugere (...) a íntima relação existente em Baudelaire entre a imagem do **choque** e o contato com as **massas urbanas**. Além disso, informa o que devemos entender propriamente por tais massas. Não se pode pensar em nenhuma classe, em nenhuma forma de coletivo estruturado. Não se trata de outra coisa senão de uma multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas (...): é a multidão fantasma das palavras, dos fragmentos, dos inícios de versos com que o poeta, nas ruas abandonadas, trava o combate pela presa poética. (1994a, p. 113, grifo nosso)

Notemos que o trecho analisado por Benjamin segue uma estrutura parecida aos dois anteriores, evocando uma imagem afastada da cidade ("*ao longo dos subúrbios*"), para chegar à urbe ("*Sobre a cidade e o campo... / exercerei a sós a minha estranha esgrima"*) e concluindo com a evocação dos sonhos a partir do choque com a realidade urbana ("*tropeçando em palavras como nas calçadas / Topando imagens desde há muito já sonhadas*"). O encanto inicial causado pelas cidades, consideradas agente civilizatório e libertador, parece não surtir

---

174. LANGE, Norah. "Tarde que fué encuentro". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 4, n. 38, fev. 1927. Não paginado.

* *A multidão em grande agitação festiva / só conseguiu quebrar, com algum grito / a solidão propícia de toda a nossa alegria. / Seus lábios puseram seu nome nos meus; / seu nome! Palavra arredondada como um beijo / que quebra todo sonho.*

175. Algumas análises apontam que neste poema Norah Lange se refere a sua relação com o poeta Oliverio Girondo (quem tem um "*nome arredondado como um beijo*"). Ver MIRAMONTES, Ana M. Norah Lange: el rumbo de la voz. Revista Feminaria Literaria, Buenos Aires, ano X, n. 16, nov. 2000. p. 76-82.

176. O trecho apontado por Benjamin está no LXXXVII poema de *As Flores do Mal*, intitulado *O sol*: *"Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros / Persianas acobertam beijos sorrateiros, / Quando o impiedoso sol arroja seus punhais / Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais, / Exercerei a sós a minha estranha esgrima, / Buscando em cada canto os acasos da rima, /* ***Tropeçando em palavras como nas calçadas, / Topando imagens desde há muito já sonhadas.****"* (apud BENJAMIN, 1994a, p. 112, grifo nosso). O choque ao qual se referirá Benjamin é representado pelo tropeço nas palavras e nas calçadas, tema ao qual retornaremos no final do quarto capítulo.

mais o mesmo efeito sobre alguns escritores da vanguarda literária.[177] O resultado é um sentimento de frustração que, somado ao sonho provocado pelo choque, leva muito de nossos escritores e personagens a abandonar a cidade, como na singela decisão de Olivari Nicolás de deixar Buenos Aires por não encontrar o encanto que outros dizem existir:

M ➢ Buenos Aires, ahora te canto
porque voy a elegir:
ante tu inhallable encanto
prefiero partir.[178] *

Atitude seguida também pelo escritor Nale Roxlo, como descrito no poema de Ernesto Palacio:

M ➢ Nalé Roxlo, feliz de ti
Que harto de la ciudad, te fuiste un día
(...)

Feliz de ti, pues conseguiste
Desvincularte con un esfuerzo superior,
Como si se tratara de un tenaz acreedor,
De este Buenos Aires imbécil y triste
Que no merece ni el honor de un chiste
(...)

Hiciste bien en largarte
Con tu equipaje a cualquier parte;
Aquí, es inútil, no se puede vivir.
Si volvieras daríante ganas de suicidarte
Por no saber a dónde ir:
(...)

---

177. No texto *A ideia de cidade no pensamento europeu: de Voltaire a Spengler* (2000), Carl Schorske chama a atenção para uma série de pensadores que consideram a cidade como meio de liberação do ser humano: segundo o autor, "*o século XVIII desenvolveu, a partir da filosofia do iluminismo, a visão da* ***cidade como virtude****. [já] a industrialização do começo do século XIX trouxe à tona uma concepção oposta: a* ***cidade como vício***" (2000, p.54, grifo nosso), sendo possível encontrar a defesa da cidade nos dois grupos.

No primeiro, "*Voltaire, Adam Smith e Fichte haviam formulado a visão da cidade como virtude civilizada*", "*centro produtivo das atividades humanas mais valiosas: indústria e alta cultura*" (SCHORSKE, 2000, p.54). Já o segundo grupo, dividido em *Arcaístas* e *Futuristas*, contava com a presença, neste último, de Engels e Marx, ambos, "*filhos do iluminismo, viram sua fé na cidade como agente civilizador severamente abalada pelo espetáculo da miséria urbana, mas seu impulso meliorista os levou a saltar sobre o abismo da dúvida*" (p.63). Engels, especificamente, "*era a favor da cidade industrial por ser o* ***purgatório do camponês e do artesão caídos, onde ambos se livrariam do servilismo e iriam desenvolver a consciência proletária***" (p.64, grifo nosso). Este trecho ajuda a explicar o título do próximo capítulo (*A cidade purgatório e as representações do* eu), ao qual retornaremos adiante.

178. OLIVARI, Nicolás. "Adiós a Buenos Aires". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 2, n. 14-15, jan. 1925. Não paginado.

* *Buenos Aires, agora eu te canto / porque devo decidir: / diante do seu inencontrável encanto / eu prefiro partir.*

¡Si vieras los cafés
De aquellas maravillosas veladas!
El "royal Keller", nuestro hogar, hoy es
Una caricatura, torpemente trazada con los pies,
De lo que fué en horas pasadas.
Nuestras mesas
Están ahora invadidas por rufiantes y "rastas",
Pintorcillos mediocres, viejas prostitutas francesas,
Ladrones, novelistas semanales que escriben por gruesas
Y una cantidad fabulosa de pederastas.
(...)

Yo quisiera también marcharme al Norte.
A Buenos Aires no hay quien lo soporte.[179] *

Segundo Palacio, Roxlo teve sorte em deixar a capital portenha, uma cidade "*estúpida e triste, que não merece sequer a honra de um chiste*". O principal motivo de incômodo para Palacio é não saber que direção tomar em Buenos Aires, sentir-se perdido em sua própria cidade ("*aqui é inútil, não se pode viver / se você voltasse teria vontade de se suicidar / por não saber ainda ir*"), o que acontece em consequência das transformações que chegam com sua modernização: o café, um dos símbolos da modernidade, já é encarado com nostalgia pelo autor ("*o 'Royal Keller', nosso lar, hoje é / uma caricatura, traçada sem jeito com os pés, / do que foi em horas passadas*"). Assim como no trecho que Sarlo descreve as ruas centrais (no início desta seção), o café que Palacio representa também está repleto de malandros, prostitutas, ladrões e boêmios, reforçando a imagem de uma cidade que provoca repulsa naqueles que enxergam o bairro ou o interior como um reduto à modernidade.

Esta também parece ser a opinião do personagem do escritor argentino (nascido na Moldova) Jacobo Fijman (1898-1970). Em *La voz que dicta*, Fijman relata a história de um rapaz que deixa a cidade de Buenos Aires para viver em Montevidéu, em busca de um local tranquilo para se recuperar de alguma doença mental que o perturbava meses antes:

---

179. CASTILLO, Héctor [Ernesto Palacio]. "Epístola a Nale Roxlo". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 3, abr. 1924. Não paginado.

* *Nalé Roxlo, feliz você / Que cansado da cidade, partiu um dia (...) / Feliz você, pois conseguiu / Se desvincular com um esforço superior, / Como se se tratasse de um tenaz credor, / Desta Buenos Aires estúpida e triste / Que não merece sequer a honra de um chiste. (...) / Você fez bem em fugir / Com sua bagagem a qualquer parte; / Aqui, é inútil, não se pode viver. / Se você voltasse teria vontade de se suicidar / Por não saber aonde ir: (...) / Se você visse os cafés / daquelas maravilhosas noitadas! / O "Royal Keller", nosso lar, hoje é / Uma caricatura, traçada sem jeito com os pés, / do que foi em horas passadas. / Nossas mesas / Estão agora invadidas por malandros e rastas, / Pintorzinhos medíocres, velhas prostitutas francesas, / Ladrões, romancistas semanais que escrevem por atacado. / E uma fabulosa quantidade de pervertidos. (...) / Eu também gostaria de marchar rumo ao norte. / A Buenos Aires, não há que a suporte.*

M ➢ Día de invierno. Cinco de la mañana. Aulla el mar.

Camino desesperado por la escollera gris y fría. Una lucidez extraordinaria domina mi espíritu; pero mis pies están helados. Se diría que he cometido la locura de ponerme zapatos de hielo. (...)

Abarco la ciudad pequeña y detallada irregularmente: torres, casa altas y bajas, luces, el mar, el cerro. (...) Pienso en mis dos amigos, a quienes nunca les hablo ni de mis hambres ni de mis sueños. (...) Una gran lucidez domina mi espíritu, y mi negra, constante preocupación de la muerte, se transforma en alegría, en infinita, en cósmica alegría. (...)

(Hacía poco que me habían dado de alta del manicomio en Buenos Aires). (...)

Mi paso es lento, inseguro. Las calles siguen húmedas, frías. Camino durmiendo, mi cerebro está despierto, pero mis pies helados. (...) Un golpe duro, como un hachazo, me hace volver a la realidad. He chocado con un árbol que tiene las ramas limpias, peladas. Una opresión en el pecho me hace pensar si no estoy enfermo. (...)

[Teresa, mi amada] me pregunta (diálogo que sostuve el año pasado):

– ¿Usted sería capaz de hacer vida burguesa?

– Pero si yo soy un burgues. Me han ofrecido un empleo de quinientos pesos – contesto.

La madre, que acaba de entrar, me aconseja:

– Acéptalo. No sea zonzo. ¿Para qué va a volver a Montevideo?

El padre, que nos ha vigilado, que nos ha descubierto (...) también me aconseja:

– No; no se quede; vuelva a Montevideo. Así terminará de curarse completamente.

Despierto sobresaltado. (...)

Aulla el mar.[180] *

É visível como a cidade faz parte desse relato, interferindo no grau de sanidade do personagem ("*abarco a cidade pequena e detalhada irregularmente... / penso nos meus amigos... / uma grande lucidez domina meu espírito*"), que deixa de ter medo da morte para sentir

180. FIJMAN, Jacobo. "La voz que dicta". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 3, n. 35, nov, 1926. Não paginado.

* *Dia de inverno. Cinco da manhã. O mar uiva. / Caminho desesperado pelo quebra-mar frio e cinza. Uma lucidez extraordinária domina o meu espírito; mas meus pés estão gelados. Poderiam dizer que eu cometi a loucura de colocar sapatos de gelo. / Abarco a cidade pequena e detalhada irregularmente: torres, casas altas e baixas, luzes, o mar, o morro (...). Penso nos meus dois amigos, aos quais nunca falo sobre a minha fome e sobre os meus sonhos (...). Uma grande lucidez domina meu espírito, e a minha negra, constante preocupação da morte, transforma-se em alegria, em infinita, em cósmica alegria. / (fazia pouco tempo que tinham me dado alta no manicômio de Buenos Aires). (...) / Meu passo é lento, inseguro. As ruas seguem úmidas e frias. Caminho dormindo, meu cérebro está desperto, mas meus pés, gelados (...). Um duro golpe, como de um machado, me faz voltar a realidade. Trombei com uma árvore de galhos limpos, descobertos. Um aperto no peito me faz pensar se estou doente (...). / [Teresa, meu amor] me pergunta (diálogo que mantive ano passado): / - Você seria capaz de viver uma vida burguesa? / - Mas se eu sou um burguês! Ofereceram-me um emprego de quinhentos pesos – respondo. / A mãe, que acaba de entrar, me aconselha: / - Aceite-o. Não seja bobo. Para que você voltaria a Montevidéu? / O pai, que nos vigiou, que nos descobriu (...) também me aconselha: / - Não; não fique. Volte a Montevidéu. Assim você vai se curar completamente. / Acordo de sobressalto. (...) / Uiva o mar.*

uma grande e inexplicável alegria, a qual parece esconder um sentimento mais íntimo de tristeza e saudades. Essa oscilação de sentimentos permite concluir que nosso personagem continua sofrendo da mesma doença que tinha ao deixar o manicômio de Buenos Aires para descansar na cidade de Montevidéu, como recomenda seu ex-sogro, pai de Teresa: Buenos Aires, uma grande cidade, não parece ser apropriada para alguém que precisa recuperar-se de uma debilidade mental (lembremos do alerta de Ernesto Palacio a Nale Roxlo: "*Se você voltasse [a Buenos Aires], teria vontade de se suicidar*").[181]

Outra característica que o texto de Fijman retoma é o ideal de uma vida burguesa, o qual também é rechaçado pelo personagem e que é apresentado por Teresa como um desafio ("*Você seria capaz de viver uma vida burguesa?*"). Assim, tanto a cidade grande como o ideal de vida burguês são deixados para trás por nosso protagonista, que parece considerar ambos como parte de uma mesma condição moderna urbana. Por fim, constatamos novamente a presença do choque: "*um duro golpe, como de um machado, me faz voltar a realidade*", uma realidade, porém, que é rapidamente desfeita, já que o personagem volta seus sentimentos ao episódio que se passou no ano anterior, quando decidiu partir, reforçando assim, mais uma vez, a relação entre realidade e fantasia, entre um cenário modernizado e outro estável e de ar sereno.

Este mesmo contraste é assumido pelo escritor brasileiro Achilles Vivácqua (1900-1942), que parece substituir as grandes cidades do mundo (Paris, Nova York e Roma) por sua pacata Belo Horizonte (então com, aproximadamente, 130 mil hab.[182]). Intitulado *Indiferença*, Vivácqua demonstra um desdém pelas cidades que estão supostamente localizadas no centro do mundo moderno, apontando as qualidades da sua Belo Horizonte – muitas das quais nos remetem à Montevidéu que o personagem de Fijman esperava encontrar:

A ➢ Paris – Nova-York – Roma!
Cabarets – correría de casarões – arte?

O sol do meu paiz tem os longos cabellos de ouro
As palmeiras do meu paiz são verdes
frutos amarelos

Nos troncos humidos das bananeiras
vivem curiangos
nas folhas molengas
passeiam tatouranas cabelludas

181. Neste período, a cidade de Buenos Aires contava com uma população aproximadamente 4 vezes maior que Montevidéu, de acordo com dados levantados junto ao *Censo de Población* do *Instituto Nacional de Estadística (INE)*, para Montevidéu (1908: 309 mil hab.; 1963: 1.202 mil hab.); e junto ao *Censo* do I*nstituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC)*, para Buenos Aires (1914: 1.575 mil hab.; 1947: 2.981 mil hab.).

182. Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (1920: 55,5 mil hab.; 1940: 211,3 mil hab.).

Quintaes!
Amarellos

Ouro sobre verde
Verde e ouro sob azul

Sob as palmeiras de meu paiz
meu pensamento
busca sonhos
como passos de namorados nas calçadas

O sol do meu paiz tem os longos cabellos de ouro[183]

Em contraposição à Paris, Nova York e Roma, Vivácqua viaja em direção ao interior do Brasil, representado pelas cores verde, amarela e azul constantemente repetidas no poema ("*ouro sobre verde / verde e ouro sob azul*"). A imagem evocada em *Indiferença* lembra aquela pintada no ano seguinte por Tarsila do Amaral em seu quadro *Antropofagia*, de 1929, com as folhas molengas das bananeiras e das palmeiras, as cores do céu e do sol e o gosto pelo que é próprio, encontrado não na cidade grande, mas no interior do país (longe do ambiente boêmio das artes e dos cabarés). É sob a energia dessas cores e formas que o personagem consegue refletir sobre seus sonhos, como um casal de namorados que parece passear feliz e tranquilamente aquecido pela luz do sol que, de longe, ilumina toda a cena.

É interessante notar também como a presença do *sol*, constantemente acompanhado do período do entardecer, parece estar relacionado com a ideia de um momento de descanso e de sossego, diferente dos textos da seção anterior (O *fascínio pela cidade modernizada*), onde era mais comum a presença do crepúsculo e do anoitecer. Talvez pelo melhor contraste entre a iluminação da cidade (da iluminação elétrica, dos faróis dos carros ou bondes, das telas dos cinemas) e a fria escuridão de fundo, esse momento do dia, da forma como foi trabalhado em alguns textos, destaca melhor a ideia de um ambiente moderno *a la Nevski*, com certa artificialidade; enquanto o calor do Sol está melhor relacionado ao sentimento humano, ao aconchego do interior e à natureza, que por vezes permeia essas paisagens. Neste sentido, a luz que ilumina os *quintais amarelos* de Vivácqua parece ser a mesma que penetra o *Patio Criollo*, poema do escritor uruguaio Fernán Valdés (1887-1975):

M ➢ Sin techo,
cuadrado,
con la boca abierta vuelta hacia arriba
como los pichones,
la garganta rosa y los labios claros.

183. VIVÁCQUA, Achilles. "Indiferença". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 3, p. 2, jul, 1928.

El alba baja hasta él
como con alas de pluma
y le pone en la boca
su ración de amanecer.

Luego,
desde los árboles callejeros
el canto humedecido de los pájaros
hace levantar al sol;
y el sol después de hacer su siembra de oro
por campos y arrabales
comienza a descolgarse por sus blancas paredes.
(...)

y en tanto el sol concluye de dibujar su arco,
bajo el verdor de la parra
la tardecita sin novio
entona una vidalita.[184] *

A tradicional *casa chorizo*[185] descrita no poema, com seu pátio interior que recebe o sol durante todo o decorrer do dia, parece estar situada em uma região afastada dos agitados centros urbanos (os "*campos e arrabaldes*" que o sol ilumina), com suas buzinas ou sirenes, sendo possível ouvir o cantar dos pássaros e a triste canção da moça sem namorado. A atmosfera gerada pelo escritor transmite a tranquilidade de quem descansa observando o lento passar do sol, que pinta o branco pátio com um amarelo cálido e aconchegante, recorrendo ao ouro (assim como no poema anterior) para demonstrar, talvez, onde está a verdadeira riqueza para estes escritores: exatamente nos lugares não atingidos pelas influências estrangeiras, onde mais facilmente se encontrou uma cultura própria.

Esse aspecto é marcante na *Revista de Antropofagia*, como destacaria Mário de Andrade no primeiro poema ali publicado. *Manhã* parece ter sido escrito em um momento de calmaria do escritor, com uma preguiça que lembra seu personagem *Macunaíma*:

184. VALDES, Fernán Silva. "Patio criollo". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 3, n. 27-28, mai. 1926. Não paginado.

* *Sem teto / quadrado / com a boca aberta voltada para cima / como os filhotes de passarinhos, / a garganta rosa e os lábios claros. / O alvorecer desce até ele / como asas emplumadas / e coloca em sua boca / sua ração da manhã. / Então, / desde as árvores da rua / o canto umedecido dos pássaros / faz o sol se levantar; / e o sol, depois de semear seu ouro / por campos e arrabaldes / começa a descer por suas brancas paredes. (...) / e quando o sol termina de desenhar o seu arco, / sob o verde dos vinhedos / a tardinha sem namorado / entoa uma triste canção.*

185. Comum na região do *Río de la Plata*, a *casa chorizo* (literalmente, *casa linguiça*) caracterizava as construções residenciais voltadas para as classes econômicas médias e baixas, que geralmente ocupavam um lote estreito e comprido, com os cômodos dispostos em um longa fila intermediados por pequenos pátios internos. (MEDRANO, 2003, p. 123-145).

A ➢ Tinha um sossêgo tão antigo no jardim,
Uma fresca tão de mão lavada com limão
Era tão marupiara e descansante
Que desejei... Mulher não desejei não, desejei...
Si eu tivesse a meu lado ali passeando
Suponhamos, Lenine, Carlos Prestes, Gandhi, um desses!...

Na doçura da manhã quasi acabada
Eu lhes falava cordialmente: – Se abanquem um bocadinho
E havia de contar pra êles os nomes dos nossos peixes
Ou descrevia Ouro Preto, a entrada de Vitoria, Marajó,
Coisa assim que puzesse um disfarce de festa
No pensamento dessas tempestades de homens.[186]

O escritor está situado em um jardim por onde corre uma fresca brisa, tranquilo e "*descansante*", que o faz pensar em como acalmar a mente inquieta de personagens como Lenine, Carlos Prestes ou Gandhi. Cita Ouro Preto, Vitória e Marajó, cidades pequenas se comparadas a São Paulo ou ao Rio de Janeiro, apontando assim, talvez, para o cansaço que as grandes cidades lhe causam (assim como no poema *Indiferença*): recorre a elementos nacionais (além das cidades citadas, os "*nossos peixes*") para colocar um "*disfarce de festa*" nesses homens. O cenário que Mário de Andrade contempla, assim como sua postura ao escrever o poema, parecem os mesmos registrados por Lasar Segall (1891-1957) dois anos depois (em ponta-seca intitulada *Mário de Andrade na rede*, de 1930), onde o poeta aparece sentado sobre uma rede, escrevendo concentradamente (algum possível poema?), tendo ao fundo a plantação de uma fazenda banhada pelo Sol.[187]

Deixando o interior paulista para chegar ainda mais longe, encontramos o relato *A tardinha em viagem no Seridó*, do escritor potiguar Jorge Fernandes (1887-1953). Aqui, Fernandes parece recorrer à mesma personificação do automóvel utilizada por Ganduglia em *El auto en la noche*. No entanto, as características atribuídas ao automóvel de Fernandes não são humanas, mas assemelham-se às dos animais que vivem no Seridó, uma região localizada no sertão nordestino:

186. ANDRADE, Mário de. "Manhã". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 1, mai, 1928.

187. Segundo Jorge Schwartz, trata-se da fazenda Santo Antônio, de D. Olivia Guedes Penteado, em Araras. Em uma rápida análise, o autor cita o uso da rede e a sensação de descanso e despreocupação que a gravura transmite: "*de herança indígena, e atravessando o período colonial, a rede passou a fazer parte do cotidiano de grandes parcelas da população do Norte e Nordeste, e foi também adaptada para as varandas nas fazendas e casas de campo paulistas, para efeitos de puro lazer, relaxamento e todas as conotações que Mário de Andrade, em* Macunaíma *(1928), imprimiu à preguiça*" (SCHWARTZ, 2013, p. 66).

A ➢ O meu carro vae rodando nas estradas de areia barrenta ou de cascalhos e eu vou vendo o verde longe e o verde perto das juremas junto a estrada... (...)

Na carreira do carro aparece de sopetão um serróte, as vezes com uma pedra fina e sisuda apontando o céo. (...) E eu olho e vêjo só desertos de serras e um restinho de luz do sol se acabando nas corcundas das serras, verdes... verdes... (...)

E o carro corre entre arvores e serrótes até que a bôca-da-noite – chega agasalhando tudo acendendo os olhos do bacuráus, das rapôzas, das tacácas, antes que o meu carro abra tambem os seus olhos atrapalhadores dos bichos que precizam ganhar o seu pão, a noite, farejando nas estradas...[188]

A linguagem adotada neste relato faz uso de diversos elementos locais que parecem se contrastar com o ambiente urbano, natural do automóvel: não existe asfalto nas estradas de areia barrenta ou de cascalho; em vez de pontes, edifícios ou fábricas, há "*só desertos de serra e um restinho de luz do sol*"; a multidão desaparece, dando lugar a bacuraus (um tipo de pássaro), tacacas (um tipo de gambá) e raposas. A relação desses animais com o carro (objeto moderno) se mostra conflitante a partir do anoitecer, quando este abre seus olhos-lanternas, atrapalhando os bichos noturnos que precisam caçar para se alimentar. Ainda que para um habitante da cidade a única forma reconhecível no relato de Fernandes seja o automóvel, não é difícil perceber como o mesmo está fora de contexto, invadindo um universo do qual não faz parte. É neste universo desconectado do processo de modernização que alguns escritores modernistas buscam as raízes de uma cultura nacional.

Deste conflito entre o urbano moderno e o rural atrasado nasce uma relação de dependência que existe somente quando estes ambientes são analisados sob a ótica da cidade (ou da modernidade), recaindo, geralmente, na ideia de um ambiente rural selvagem que precisa ser civilizado, discurso muito próximo àquele lançado sobre os países ditos subdesenvolvidos pelas nações do suposto primeiro mundo, localizadas no centro da modernidade. No entanto, quando invertemos essa lógica, a relação urbano subdesenvolvido e rural selvagem ("periferia" e "periferia da periferia") parece ser desfeita, retirando o signo de atraso das regiões mais afastadas das cidades. Este é o sentido adotado por Limeyra Tejo em *O nordeste do sr. Palhano*, analisando a seca em uma região do nordeste sob a ótica do sertanejo e do engenheiro e esclarecendo, assim, como este último se engana ao aplicar instrumentos que lhe são próprios para tentar compreender um fenômeno que foge à sua realidade:

A ➢ O engenheiro snr. Palhano de Jesus ouviu dizer que havia chuvido no Nordeste entre Fevereiro e Março. E o engenheiro mezes depois de acurados estudos correu á imprensa para

188. FERNANDES, Jorge. "A tardinha em viagem no Seridó". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 7, p. 5, nov, 1928.

> comunicar o resultado das suas investigações. E os linotipos e os telegrafos espalharam a bôa nova.
>
> "O competentissimo snr. Inspector da zona nordestina diz que a seca atual é atenuada." (...)
>
> Si porem o snr. Inspector houvesse levantado gado magro, batido macambira, levado na péle para a terra carioca o vergão do sol e a marca das juremas; tivesse comido carne de ceará com rapadura, armado a sua rêde nos galhos dos umbuzeiros, marchado no trote duro de burros estropiados, leguas e mais leguas atraz de pasto, não teria o atrevimento de tamanha eresia. Porque, contra todas as suas previsões, a seca começou depois das chuvas. É que essas chuvas cairam depois de um longo ano sem pingar. E cairam espaçadamente. Até então o unico recurso do sertanejo para conseguir ter de pé os seus animaes, era queimar espinhos. Bater macambira. Com as chuvas a macambira enverdeceu. Não queimou mais. E a rama que nasceu era fraca. O gado começou a cair. Os giraus e os tanguês foram armados nos revêsos. E pelas estradas poeirentas, debaixo de um sol de endoidecer, começou o sacrifício das retiradas. Retiradas vagarosas de animaes exaustos e de homens abatidos. Tinha levantado o tempo, definitivamente.[189]

O engenheiro Palhano se vale dos seus conhecimentos técnico-científicos para prever um período de atenuação da seca no nordeste, mensagem divulgada e festejada pelos meios de comunicação. Entretanto, com o correr do texto se percebe o equívoco que o "*competentíssimo engenheiro*" cometeu: a seca não só não foi atenuada como se intensificou. Segundo o autor, esse resultado já era esperado pelo sertanejo, que não pôde mais bater macambira (uma planta típica da região do nordeste que, quando queimada – batida – serve de alimento ao gado), uma vez que as plantas enverdeceram com as chuvas. O conhecimento erudito mostra-se, neste caso, menos eficiente que o conhecimento popular, desconstruindo assim a hierarquia cultural estruturada por trás das relações maquiadas de civilizadas e bárbaras (tema sobre o qual nos debruçaremos no próximo capítulo).

Casos como este demonstram uma mecanização inapropriada do interior (ambiente rural), levando um olhar incompatível com esta realidade com a intenção de incorporar essas regiões no domínio do habitante da cidade (não espacialmente, mas em seu imaginário). Partindo desse raciocínio, alguns textos tentaram inverter essa relação, procurando ruralizar o ambiente urbano, como na *Vacca Christina*, de Raul Bopp:

A ➢

> A vacca Christina, de madrugada,
> Vem de belengue no longo da rua.
> Uei,
> Olha o leite da vacca Christina!

189. TEJO, A. de Limeira. "O nordeste do sr. Palhano". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 7, p. 2, nov, 1928.

No Bango lambido de luzes escassas
Estira-se a larga madrugada molle.
Amontoa-se a garoa miuda. E lá adeante.
Roda a carroça do lixo da noite.
Uei,
Quem quer leite da vacca Christina?

E a vacca bohemia, de pata pitoca,
Vae toda faceira, enfeitada de fita
Vae ver as comadres atraz dos tabiques
Uei,
Viva as têtas da vacca Christina!

E passa a patrulha noturna da zona.
É a hora em que o Bango cansado cochila.
Somente enche o resto da noite deserta
O belengue molango no longo da rua:
Uei,
Quem qué o leite da vacca Christina?[190]

Neste poema não é possível identificar se o autor se refere a alguma cidade específica, nem qual o porte dessa cidade. Elementos como a *carroça do lixo*, a *patrulha noturna* e as *luzes escassas*, além do anúncio feito pelo vendedor ("*quem quer o leite da vaca Christina?*") nos permitem imaginar uma cidade pequena, ou uma região suburbana de alguma cidade grande; mas outros elementos, como o vocabulário ("*quem qué, uei*"), o som de alguns versos que nos remetem ao som dos sinos que algumas vacas carregam em seu pescoço ("*vem de belengue no longo da rua*", "*o belengue molango no longo da rua*"), além da própria presença deste animal, tornam essa cena um misto de rural e suburbano. É possível imaginar a vaca passando alegremente, enfeitada com suas fitas e balançando seu pescoço, por uma longa rua que desaparece na escura garoa; mas torna-se difícil imaginar qual o entorno dessa rua, uma dificuldade que se assemelha à tentativa de definir com precisão os limites do rural e do urbano no Brasil dos anos 1920, onde a cidade não provém apenas da Europa moderna, mas também da estrutura social patriarcal e arcaica herdada de uma cultura rural.

De maneira geral, vimos nos textos até aqui um deslocamento que parte da cidade para seu arrabalde, abandonando-a, por vezes, em direção aos mais longínquos rincões do país, em um movimento traçado pelos escritores que procuram na fuga da cidade a fuga da própria modernidade, aproximando-se assim da descoberta do que lhes é próprio e que pode compor parte de uma identidade nacional que rompe os laços com uma cultura europeia, moderna e burguesa (lugar de onde provém grande parte do movimento modernista). No entanto, verifica-

190. JACOB PIM-PIM [Raul Bopp]. "Vacca Christina". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 2, mai, 1928.

mos que neste período ocorre um grande incremento populacional nos centros urbanos, circunstância que parece evidenciar o caráter quase romântico da imagem evocada pelo desejo desses escritores. No Brasil, uma grande parcela da população deixará os campos em direção às grandes cidades (principalmente São Paulo), resultando nos movimentos migratórios de retirantes que buscam nas cidades melhores condições do que aquelas verificadas no campo (como na seca d*O nordeste do sr. Palhano*). Já na Argentina, principalmente em Buenos Aires, além de um pequeno processo imigratório interno, o que ocorre é a permanência na cidade de grandes levas de imigrantes provindos da Europa (principalmente Espanha e Itália) que, a princípio, deveriam dirigir-se ao interior do país, ajudando no povoamento e ocupação do vasto território nacional.[191]

Este parece ser um dos temas centrais contido na transcrição do segundo capítulo de *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, publicado em *Martín Fierro*, quando o personagem Fabio Cáceres relata suas andanças pelo povoado de San Antonio de Areco (ao norte da província de Buenos Aires), revelando, ao fim, seu desejo de deixar aquele lugar a procura de uma vida mais dinâmica:

M ➢ Sin apuros, la caña de pescar al hombro, zarandeando irreverentemente mis pequeñas víctimas, me dirijí al pueblo. La calle estaba aún anegada por un reciente aguacero y tenía yo que caminar cautelosamente (...).

El callejón, delante mío, se tendía oscuro. El cielo, aún zarco de crepúsculo, reflejábase en los charcos de forma irregular o en el agua guardada por las profundas huellas de alguna carreta (...). Había ya entrado al área de las quintas, en las cuales la hora iba despertando la desconfianza de los perros (...).

El callejón habíase hecho calle, las quintas manzanas. (...) A poca distancia divisé los primeros ranchos, míseramente silenciosos y alumbrados por la endeble luz de verlas y lámparas de apestoso kerosén. (...)

Más fuerte que nunca vino a mí el deseo de irme para siempre, del pueblito mezquino. Entreveía una vida nueva hecha de movimiento y espacio.[192] *

191. A tese de que Buenos Aires deveria se manter como uma pequena cidade portuária, porta de entrada para o país, é defendida por Liernur no capítulo *El proyecto de una pequeña Gran Ciudad: 1880-1910* (apud LIERNUR, PSCHEPIURCA, 2008, p. 33-35).

192. GÜIRALDES, Ricardo. "De 'Don Segundo Sombra'". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 3, n. 30-31, jun. 1926. Não paginado.

* *Sem pressa, com a vara de pescar sobre o ombro, levando irreverentemente minhas pequenas vítimas, me dirigi ao povoado. A rua ainda estava inundada por causa de uma chuva repentina e eu tinha que caminhar cuidadosamente (...). / A travessa na minha frente se estendia na escuridão. O céu, com um crepúsculo ainda azul, refletia-se nas poças de forma irregular ou na água acumulada pelas marcas profundas deixadas por alguma carreta (...). Eu já tinha entrado na área das chácaras, nas quais a hora já ia despertando a desconfiança dos cachorros (...). / A travessa tinha se transformado em rua, as chácaras, em quarteirões (...). A uma curta distância eu vi os primeiros ran-*

Ainda que se trate de um fragmento pequeno, podemos ver a angústia do narrador (em parte pela tensão gerada pela presença de *Don Segundo Sombra*, mas também devido às poucas expectativas que Cáceres nutri diante da sua cidade) ao expressar seu desejo de uma nova vida de movimentos e espaços, em comparação à rotina amena que aparenta levar ao caminhar sossegadamente com a vara de pesca sobre o ombro por uma rua vazia e cercada por chácaras, ainda que, aos poucos, o cenário adquira características mais urbanas ("*a travessa tinha se transformado em rua; as chácaras, em quarteirões*"). É certo que podemos associar o desejo de Fabio Cáceres antes à fantasia de uma aventura do que à necessidade de uma melhor qualidade de vida. Porém, este comportamento não deixa de ser notável, uma vez que se opõe ao movimento que os escritores procuram realizar ao deixar a cidade: o narrador parece estar na contramão da vanguarda artística enquanto procura seguir o fluxo real dos êxodos verificados no início do século XX.

Já quando nos debruçamos sobre o caso brasileiro, encontramos uma grande quantidade de obras literárias que vão tratar do retirante nordestino, este sim em uma situação social precária que se dirige à cidade em busca de uma vida melhor, deixando para trás os símbolos de sua cultura. Os próximos dois poemas trabalham sobre este tema, coincidindo ambos na cidade escolhida como destino: uma São Paulo distante e desconhecida. O primeiro deles, de Jorge Fernades, relata a ida de um jovem "*moço triste desesperançado*" para São Paulo, levando apenas alguns pertences e saindo sem despedidas:

A ➢ Entrou janeiro o verão danôso
Sempre afitivo pelo sertão...
Cacimbas secas nem merejavam...
O môço triste disperançado
Fez uma trouxa de seus terens...

De madrugada – sem despedida –
Foi pra São Paulo pras bandas do sul...

A môça triste se amurrinhou
Ficou biqueira
Virou ispeto
– ela que era um mulherão –

chos, miseravelmente silenciosos e iluminados pela luz fraca de velas e lâmpadas a querosene fedidas. (...) / Mais forte do que nunca me veio a vontade de ir embora para sempre desse pobre povoado. Vislumbrava uma vida nova feita de movimento e espaço.

Inté que um dia já derrubada
De madrugada
Foi pra São Paulo...

Pra um São Paulo que ninguem sabe não...[193]

O mesmo pode ser verificado neste outro poema, de Jorge de Lima, que se distingue do anterior apenas pela companhia da mulher do protagonista:

A ➢ João Nordeste acordou cedo, de manhãzinha.
Chapelão no cocuruto, roupa de brim, borzeguim de vaqueta.
Adeus, cachorrinho Delegado!
Adeus, cavallinho, "Dois comtigo"!
Adeus Canna!
Adeus minha Serra!
Adeus, tudo que não aprendeu a chorar!
João Nordeste leva a sua Zefa e a sua viola.
João Nordeste vae embarcar para São Paulo![194]

Em ambos os textos é nítido o sentimento de tristeza que acompanha o deslocamento desses personagens. No primeiro, o protagonista abandona inclusive sua mulher, que não sabe dos planos do marido. A seca é o principal motivo do primeiro ter deixado o sertão, enquanto o motivo da moça parece dividir-se entre a busca pelo marido e as dificuldades encontradas em sua região ("*a moça triste se amorrinhou, ficou biqueira*"). Conforme sugere Maria Suely da Costa (2008), o tom adotado por Fernandes demonstra a resistência do sertanejo em deixar sua terra ("*entrou janeiro o verão danoso, sempre aflitivo pelo sertão, cacimbas secas nem marejavam...*"), só decidindo-se por ir a São Paulo quando não vê mais esperanças em seguir no sertão. O mesmo ocorre com a moça, que ainda aguenta por mais algum tempo até seguir o mesmo destino do marido ("*... inté que um dia, já derrubada... foi pra São Paulo*"). Já no segundo poema, Jorge de Lima descreve a triste partida de *João Nordeste*, que abandona seus animais, sua plantação e sua terra, pelos quais parece manter um vínculo de afeto e carinho ("*cachorrinho Delegado", "cavalinho 'Dois comtigo'", "minha Serra!*"), mas leva consigo sua mulher ("*sua Zefa*") e sua viola.

Como já dissemos, a cidade de São Paulo presente nesses poemas não mantém semelhanças com as demais *São Paulos* que percorremos até aqui. Para o retirante, *São Paulo* aparece como um mundo distante, desconhecido e carregado de incerteza, não mantendo com ele nenhum vínculo além do necessário para a sobrevivência. Assim como o carinho do *João*

193. FERNANDES, Jorge. "Canção do retirante". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 9, p. 5, jan, 1929.

194. LIMA, Jorge de. "Migração". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª Dentição, n. 14, jul, 1929.

Nordeste com seus animais e sua terra não é transmitido à cidade no final do poema, esta é encarada como um lugar desconhecido pelo casal de namorados do primeiro poema ("*foi pra São Paulo pras bandas do sul... Pra um São Paulo que ninguém sabe não...*"). Referindo-se a este poema e à poesia de Jorge Fernandes, mas cuja análise também podemos estender à poesia de Jorge de Lima, Mário de Andrade discorre sobre a imagem de São Paulo neles construída, demonstrando a falta de conhecimento sobre esta realidade por parte dos retirantes:

> Ultimamente no alto do sertão do Rio Grande do Norte, e muito no Ceará também, a emigração pra S. Paulo está grassando. Centenas de homens, do dia pra noite, **partem buscando o eldorado falso que nenhum deles sabe o que é**... vão-se embora, rumando para o sul... Isso Jorge Fernandes está vivendo agora. E isso floresce em poemas de dor, que nem esta marchada. (apud COSTA, 2008, p. 79, grifo nosso)[195]

São estes os personagens aos quais se refere Sevcenko em trecho que já mencionamos sobre a vida do imigrante na cidade de São Paulo (na seção *No avesso da cidade moderna*). Muitas vezes, as madrugadas e manhãs que dão início a essa jornada ("*De madrugada – sem despedida – foi pra São Paulo / João Nordeste acordou cedo, de manhãzinha*"), tão cheia de tristeza, mas com emoções quentes permeadas de afeto e carinho, terminam em uma noite como aquela que percorremos no avesso da cidade modernizada, a mesma que, conhecida por nossos escritores, leva-os a optarem por deixar essa cidade. Obviamente que nossos escritores têm consciência dos problemas que levam a essas *centenas de homens, do dia pra noite, partirem para o falso eldorado*; mas têm consciência, também, da realidade que os espera na cidade.

Neste sentido, angustiados pela pesada atmosfera urbana já representada pelos textos que captam a relação passiva que os habitantes mantêm com suas cidades, sendo por elas asfixiados e mecanizados, o que estes escritores pretendem encontrar quando deixam suas cidades? Qual o sentido de buscar uma identidade nacional em regiões que vão sendo abandonadas pelo povo que mais mantinha vínculos com essa terra? Novamente celebrando o arrabalde urbano, o seguinte poema de Augusto Meyer (1902-1970) detecta um elemento que não estava presente nos anteriores: enquanto diversos autores buscam um lugar tranquilo, longe dos agitos modernos da cidade grande, contentando-se com uma manhã ensolarada ou com um descanso no final da tarde ao despreocupado som do cantar dos pássaros, Augusto Meyer vai além e descobre o que confere algum sentido no abandono dessa realidade urbana, ainda quando rodeado por uma profunda e triste pobreza:

---

195. O texto original de Mário de Andrade foi publicado no Diário Nacional em 12 de janeiro de 1929; mesmo mês, portanto, que o poema foi publicado na *Revista de Antropofagia*. Ver ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas Cidades: 1976. p. 237.

A ➢ Esse arrabalde chora. Cada casa é um leproso implorando a agua do céo. Bibócas immundas, ranchinhos com cercas e paredes de lata velha, remendados a trapos, empastados de barro secco. Buracos – ventiladores naturaes. Mas ha o conforto primitivo da liberdade.[196]

Ainda que Meyer relate com aflição o sofrimento vivido neste arrabalde, possivelmente localizado em alguma região do sertão, onde barracos de lata e barro servem de moradia a moribundos que parecem não suportar o calor e a falta de água, ele identifica o sentimento da *liberdade*. A forma como essa descoberta é revelada transmite a sensação que este sentimento não existe na cidade (apenas nos delírios modernizantes de alguns habitantes), mas é associado diretamente ao *primitivo*, elevando assim esta condição para além da civilização. Fugir da cidade em busca da liberdade, movimento contrário à tão propagada ideia de que o "ar da cidade liberta".[197] Para esses autores, a cidade se mostrou incapaz de produzir uma liberdade real por trás de suas aparências modernas: sua multidão não propicia o anonimato, mas imobiliza a ação do homem, por mais que ele esteja em posse de sua individualidade (como nos poemas *Atardecer* e *Tarde que fue encuentro*); seus cafés ocupados por marginais, prostitutas e traficantes (poema *Epístola a Nale Roxlo*), não convidam mais o passante a entrar e sentar; sua paisagem caótica, com edifícios altos e casas baixas (poema *La voz que dicta*) participa do processo de loucura ocasionada pela rotina que leva um trabalhador a tentar alcançar uma vida de ostentação burguesa à qual, finalmente, não se mostra apto a suportar. A opção que lhes resta é clara: ao não encontrar o encanto da cidade, devem deixá-la antes que ela os enlouqueça (poema *Adiós a Buenos Aires*).

Neste ponto é importante notar que grande parte dos autores desta seção ou provém de cidades pequenas em regiões interioranas ou mantiveram, em algum momento de suas vidas, um envolvimento com uma cidade pequena que lhes serviu de inspiração para suas obras.[198] Isto

196. MEYER, Augusto. "Fim da linha". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 6, jun, 1928.

197. Esta antiga ideia era ainda defendida por diversos estudiosos, como o sociólogo e um dos fundadores da Escola de Chicago Robert E. Park (1864-1844), que publica, em 1928, um estudo sobre a imigração e o processo de marginalização nas cidades, afirmando que "*as energias outrora controladas pelos costumes e pela tradição estão agora soltas. Livre para novas aventuras, o indivíduo ressente-se, porém, de certa maneira, dessa ausência de direção e de controle*", dando origem ao *homem marginal*, "*um homem situado à margem de duas culturas e de duas sociedades, que jamais se interpenetram e fundem completamente*" (apud HALL, 2005, p. 440). Podemos associar este *homem marginal* de Park aos personagens imigrantes das últimas obras que analisamos, os quais vislumbram, em um primeiro momento, a cidade como a solução para seus problemas; porém, ao se deparar com ela, perdem seu controle e sua direção, desmancham-se em seus sonhos e passam a incorporar o grupo dos excluídos e marginalizados.

198. Em ordem alfabética, podemos destacar: Achilles Vivácqua (Muniz Freire, ES), Brasil Pinheiro Machado (Ponta Grossa, PR), Ernesto Palacio (San Martin, província de San Juan, Argentina), Jorge de Lima (União dos Palmares, AL), Limeira Tejo (Caruaru, PE), Raul Bopp (Vila Pinhal, atual Itaara, RS). Além deles, Fernán Silva Valdés nasceu em Montevidéu (cidade considerada pequena para os editores de *Martín Fierro*, como veremos na próxima seção deste capítulo); Ricardo Güiraldes, apesar de nascido em Buenos Aires, passará parte de sua infância dividido entre sua casa portenha e o sítio de sua família em San Antonio de Areco (povoado ao norte de Buenos Aires que serviu como referência a sua obra *Don Segundo Sombra*); e Mário de Andrade, que já cantara seu amor pela cidade de São

significa dizer que eles já haviam passado por um processo de imigração (já que quase todos viveram em São Paulo, Rio de Janeiro ou Buenos Aires no período em que publicavam nessas revistas), dispondo assim de certa autoridade ao poder pregar a saída das cidades em direção ao arrabalde, ao interior ou ao campo. Percebe-se, então, que este movimento não é de *ida*, mas de *retorno* a uma vida que esses escritores já experimentaram: o espacial se converte, agora, em temporal, e o *retorno* não é apenas uma volta espacial à origem geográfica desses autores, mas um *retorno* ao passado.

O arrabalde, o interior e o campo são transformados em um símbolo do tempo, de um período da infância, longe da cidade grande e também do período das transformações modernas que se acentuaram na primeira década do século XX. Espaço e tempo se misturam e se fundem, como no poema *El anillo de humo*, de José Bartolomé Pedroni (1899-1968, também nascido em uma pequena cidade, Galvéz, no interior da província argentina de Santa Fé):

M ➢

En el caminito que tiene la vía
me senté de cansado;
y el viejo de barba que detrás venía,
se sentó a mi lado.

Sin saber quién era, por hallar consuelo
le conté mi pena, cien veces callada;
y el viejo, empolvando su mano en el suelo,
no decía nada.

Desgarró el silencio del campo el coraje
brutal de un silbido. Dejamos la vía.
Y el tren, como un indio, se hundió en el paisaje,
llevándome lejos lo que más quería.

Me quedé temblando de abandonamiento
en el caminito, mientras en la huída
la locomotora me arrojaba al viento
un anillo de humo como despedida.

Así es la esperanza – suspiré – y el sumo
placer de la vida, y el amor jurado...
Y el viejo mirando la sortija de humo,
sin decirme nada se fué de mi lado.[199] *

Paulo, muda de atitude após percorrer a viagem a Minas Gerais de 1924 com o grupo modernista de São Paulo, voltando então seu olhar ao interior do país.

199. PEDRONI, José Bartolomé. "El anillo de humo". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 2, n. 14-15, jan. 1925. Não paginado.

O personagem deste poema parece sentar-se na ferrovia observando um trem partindo com seu amor ("*E o trem, como um índio, se atirou na paisagem, / levando longe de mim o que eu mais amava*"), a quem não faltam referências a uma possível promessa de casamento não cumprida ("*Assim é a esperança... e o amor prometido*"), explicando o *anel de fumaça* que desaparece no ar como uma aliança que parece desfazer-se justamente por obra do trem. A referência a elementos como *caminito, vento, índio* e uma paisagem onde é possível identificar o trem se afastando nos remetem a um cenário do interior, onde não existem edifícios que atrapalham a vista, nem interferências que se sobrepõem ao vento, ou mesmo qualquer proibição de sentar-se junto às ferrovias. Assim, resta a conclusão de que seu amor foi em direção à cidade ("*levando longe...*"), separando-se tal como os imigrantes de Jorge Fernandes.

O relato do personagem nos transmite a sensação de que essa despedida acontece em um passado recente, onde o trem acabou de partir e ainda é possível sentir a fumaça se desfazendo no ar. No entanto, a presença do "*velho barbudo*" ao lado do personagem pode revelar uma outra dimensão temporal: este velho pode ser o mesmo personagem, que anos mais tarde continua sentando-se a beira da ferrovia, recordando-se de quando ainda era jovem e viu seu amor partir. As mãos no chão de terra remetem a imagem de alguém que se esfrega contra a terra para sentir a realidade, para assegurar-se de que não está vivendo um sonho, e foi o próprio velho quem tantas vezes retornou ao lugar, tratando de desejar que aquilo não tivesse acontecido, obstruindo suas próprias penas, "*cem vezes caladas*". A experiência da cidade, como se vê, parece não ter impressionado este grupo de escritores. Ao contrário daqueles que se hipnotizavam com a cidade modernizada, estes encontram apenas tristeza e pobreza, não apenas material, mas, principalmente, espiritual, motivo pelo qual preferem retornar às suas origens e viver mais próximo daquele sentimento de liberdade que sentem ser reprimido pela dinâmica da vida moderna urbana. Continuemos, então, a explorar esse refúgio temporal.

---

* *No caminho da ferrovia / sentei-me de cansaço; / e o velho barbudo que vinha atrás de mim, / sentou-se ao meu lado. / Sem saber quem era, para encontrar consolo / eu lhe contei minhas penas, cem vezes caladas; / e o velho, empoeirando sua mão no chão, / não dizia nada. / Interrompeu o silêncio do campo a coragem / brutal de um apito. Deixamos a ferrovia. / E o trem, como um índio, se atirou na paisagem, / levando longe de mim o que eu mais amava. / Tremia pelo abandono / no caminho, enquanto na partida / a locomotiva lançava ao vento / um anel de fumaça como despedida. / Assim é a esperança – suspirei – e o supremo / prazer da vida, e o amor prometido... / E o velho, olhando o anel de fumaça, / sem me dizer nada, partiu do meu lado.*

Fugir do presente: o refúgio na nostalgia

M ➢ Y el tren marchó hacia su destino incierto.
El cielo estaba puro, el aire abierto
En flancos temerosos. La luz yerta

Mordió su plancha, iluminó el silbido.
Pero el tren siguió, trágico, obsedido,
Quién sabrá a dónde, por la tierra muerta...[200] *

Nem sempre nossos escritores puderam deixar suas cidades para experimentar uma vida fora dos grandes centros urbanos. Mas mesmo naqueles que viviam dentro das metrópoles com maior potencial de modernização – como as duas cidades onde as nossas revistas eram publicadas – era possível sentir a rejeição da vida urbana moderna através de representações que evocam uma imagem daquela mesma cidade, mas longe da experiência presente e, mais ainda, das promessas de um futuro desenvolvimentista e libertador. Este passa a ser visto como incerto e inseguro, como retratado pelo trem de Ganduglia, que se atira obstinadamente a um destino desconhecido e constantemente acompanhado pela sensação da tragédia e da morte, comportamento semelhante ao provado pelos escritores na segunda seção deste capítulo (*O fascínio pela cidade modernizada*), que se entregavam às experiências modernas que a grande cidade aparentava proporcionar.

Desconfiando do futuro e rejeitando o presente, a solução encontrada por estes autores e por seus personagens reside nas instâncias do passado: a história, a tradição ou a lembrança, rememorados pela experiência que o ambiente urbano moderno neles suscita, um ambiente que se transforma apagando os vestígios daquela identidade que outros buscaram fora da cidade. Enquadram-se, assim, na análise que Walter Benjamin realiza da obra do filósofo Henri Bergson (1859-1941), apontando que, para este, "*a estrutura da memória é considerada decisiva para a estrutura filosófica da experiência. Na verdade, a experiência é matéria da tradição*" formando-se "*com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória*" (1994a, p. 105). Em outras palavras: as obras que analisamos nesta seção trazem experiências na cidade presente que se apoiam em lembranças do passado. No entanto, não devemos esquecer que estas lembranças nem sempre correspondem a um passado real, mas sim a um ideal que

200. GANDUGLIA, Santiago. "El tren fantástico". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 5-6, mai-jun. 1924. Não paginado.

* *E o trem marchou até o seu destino incerto / O céu estava puro, o ar aberto / Em flancos temerosos. A luz forte / Mordeu seu calço, iluminou o apito. / Mas o trem seguiu, trágico, compulsivo, / Quem sabe aonde, pela terra da morte...*

surge como contraponto à inevitável condição vivida naquele instante. Com isso nos aproximamos, mais uma vez, da descrição do *flâneur* realizada por Benjamin:

> A rua conduz o flanador a um tempo desaparecido. Para ele, todas são íngremes. Conduzem para baixo, se não para às mães,[201] para **um passado que pode ser tanto mais enfeitiçante na medida em que não é o seu próprio**, o particular. Contudo, este permanece sempre o tempo de uma infância. Mas por que o de sua vida vivida? No asfalto sobre o qual caminha, seus passos despertam uma surpreendente ressonância. O lampião a gás que resplandece sobre o calçamento projeta uma luz ambígua sobre esse fundo duplo. (1994a, p. 185-186, grifo nosso)

Com a intenção de contextualizar a obra dos artistas de vanguarda argentinos, Beatriz Sarlo descreve o processo de transformação urbana pelo qual passou a cidade de Buenos Aires na virada para o século XX, período que, segundo a escritora, a *experiência da velocidade* passa a fazer parte do cotidiano de todos os habitantes, de forma que "*quem tinha pouco mais de vinte anos em 1925 podia se lembrar da cidade da virada do século e comprovar as diferenças*" (2010, p. 36), continuando:

> Creio que o impacto dessas transformações tem uma dimensão subjetiva que se manifesta num intervalo de tempo relativamente curto (...). Além disso, essa cidade diferente foi o cenário da infância ou adolescência: o passado biográfico destaca o que se perdeu (ou se ganhou) no presente da cidade moderna. (p. 36)

O cenário da infância ou adolescência citado por Sarlo é o mesmo que aquele evocado pelo *flâneur* de Benjamin, onde o passado é carregado por um feitiço e um brilho que ofusca o presente e recria uma história na qual o *flâneur* (ou o escritor) pode se esconder e se proteger. Nestes dois trechos anteriores, o que mais salta aos olhos são as qualidades perdidas com a entrada da cidade moderna, ainda que as mesmas não sejam detalhadas. Fica a sensação de que, antes de algum aspecto em particular, o que se perdeu foi a identidade estabelecida entre estes habitantes e sua cidade, uma relação formada por uma *aura* que foi destruída com as transformações na paisagem,[202] levando consigo a estabilidade que a vida "pré-modernidade" – econômica, política, social e cultural – parecia assegurar.[203] O resultado deste processo é o senti-

201. No sentido de *origem das coisas* (nota do original)

202. Retomaremos o conceito benjaminiano da *aura* aplicado à cidade moderna no final deste capítulo.

203. Lembramos que muitos destes escritores faziam parte de um grupo oligárquico (ou eram por ele financiados) que mantinha ampla participação na política e na economia de suas respectivas regiões. Já no início do século XX, estes grupos se viram ameaçados, tanto pelas transformações sociais e políticas, que levaram a uma maior participação popular na vida democrática de diversos países na América Latina, como pelas transformações econômicas, que levaram ao processo de industrialização (e a consequente urbanização), abrindo as portas para um novo modelo econômico baseado no capitalismo industrial e na incorporação destas regiões no mercado global.

mento de não pertencer àquele tempo, como descreve Leopoldo Marechal, portenho que se coloca na condição de estrangeiro em sua própria cidade:

M ➢ Extranjero soy, llevo mi soledad cogida de la mano
y oigo cantar el Tiempo bajo los puentes!
Busco la noche que hace florecer lámparas y memorias.[204] *

Está presente neste texto de Marechal o mesmo lampião a gás que suscita as lembranças do *flâneur*, *projetando uma luz ambígua sobre um fundo duplo*: a luz do presente (a mesma da Nevski) e a luz do passado (das memórias e lembranças), confundindo-se na experiência do habitante-estrangeiro que vive nessas cidades. Mistura de presente e passado, modernidade e nostalgia, como também Norah Lange retrata em seu poema intitulado *Cidade*:

M ➢ La vía se extiende
inmóvil como un recuerdo
sobre la tristeza muda de las calles.
La ciudad deletrea su vida
con un grito de acero.
El bullicio se da
a las ventanas abiertas
como un éxtasis.
(...)
El dolor de la luz
de un tren noctámbulo.
El arrabal acostado como una cuerda inmóvil
sobre la paz de los caminos
La luna se ha enroscado
a los árboles.
Las sombras sangrientas de azul
como tu soledad y la mía.
Te llamo por tu nombre
Tú.[205] **

204. MARECHAL, Leopoldo. "Canción". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 4, n. 44-45, nov. 1927. Não paginado.

* *Sou estrangeiro, levo minha solidão agarrada em minha mão / e ouço cantar o Tempo sob as pontes! / Busco na noite que faz florescer lâmpadas e memórias*

205. LANGE, Norah. "Ciudad". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 10-11, out. 1924. Não paginado.

** *A via se estende / imóvel como uma lembrança / sobre a tristeza muda das ruas. / A cidade soletra sua vida / com um grito de aço. / O ruído atravessa / as janelas abertas / como um êxtase. (...) / A dor da luz / de um trem noturno. / O arrabalde deitado como uma corta imóvel / sobre a paz dos caminhos. / A lua se enroscou / nas árvores. / As sombras ensanguentadas de azul / como a tua solidão e a minha. / Te chamo por teu nome / Tu.*

A mesma rua que conduz a um incerto destino remete também a uma triste e muda lembrança, à qual se opõe os ruídos de aço (provável ferrovia por onde passa um trem) que entra pelas janelas, penetrando no íntimo do personagem. A cidade evoca a lembrança, mas também a desfaz, trazendo seu habitante de volta a realidade, que por sua vez alimenta ainda mais a memória. Novamente reaparece a luz, não como elemento moderno (ainda que provenha do trem), mas provocando a dor de alguém que só enxerga a paz nos caminhos para o arrabalde (fugindo do centro urbano e do tempo presente) e, sempre evidente, o sentimento de solidão, de estar só no passado, mergulhado em suas próprias recordações, características presentes também no poema de Keller Sarmiento, que atravessa o continente e leva suas impressões para a cidade de Paris:

M ➢ es un enorme mapa gris
con calles que se insultan y no saben donde ir
(...)
un carnaval de anuncios incendiando las plazas

Todos con nidos
ruidos de ayer
sombra hecha trizas
Retumba la gusanera verde de los tranvías
Me veo en el tumulto de los obreros grises
martillando a la sombra de las torres felices
(...)

Mi espalda ilógica debajo de los puentes
está tiznada por los trenes de la muerte
(...)
Kiosco de mi recuerdo me como un caramelo
Todo ante un sol desnudo único ser humano
que ya está envejecido de mirarse en los años[206] *

Neste poema, vários elementos normalmente associados à cidade moderna (*ruas, anúncios, bondes, operários, torres, pontes* e *trens*) são depreciados por Sarmiento, sendo relacionados a sentimentos negativos (*tumulto, marteladas, insultos, sujeira, cor cinza* e *morte*). O refúgio desta imensa cidade cinza (e não mais cidade-luz) está em sua lembrança dos quiosques

206. SARMIENTO, Keller. "Paris...". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 5-6, mai-jun. 1924. Não paginado.

** é um enorme mapa cinza / com ruas que se insultam e não sabem ainda ir (...) / um carnaval de anúncios incendiando as praças / Todos com ninhos / ruídos de ontem / sombra feita de retalhos / Retumbam as minhocas verdes dos bondes / Me vejo no tumulto dos operários cinzas / martelando à sombra das torres felizes (...) / Minhas costas ilógicas sob as pontes / estão manchadas pelos trens da morte (...) / Quiosque da minha lembrança, como uma guloseima / Tudo diante de um sol desnudo, único ser humano / que já está envelhecido de tanto se olhar nestes anos.*

onde comprava guloseimas, único momento do texto onde sentimos o calor da luz do sol, mas também a solidão que acompanha os pensamentos do personagem.

A força da modernização eleva a condição do progresso sobre ele mesmo, o progresso como objetivo final, uma força que, para erguer o novo, se alimenta da destruição. Os símbolos da modernidade passam a ser substituídos por novos símbolos, em uma incansável sucessão de transformações que levam consigo o mais recente passado, tema do seguinte poema de Ernesto Palacio, que retrata a demolição do café e restaurante *Aue's Keller*, em 1924, para dar lugar à diagonal norte (*Roque Sáenz Peña*). Localizado na altura 650 da rua *Piedad* (atual *Bartolomé Mitre*, entre *Maipú* e *Florida*), este restaurante servira de local de encontro para muitos dos jovens colaboradores de *Martín Fierro*:

M ➢ ¡Mejor quedar sin diagonales
que recurrir a estos extremos!
Cerrado el Aue's Keller ¿Dónde refugiaremos,
hermanos poetas, nuestras bacanales?
(...)

¡Todo maravilloso y barato!
(Y un perfume de tradición)
(...)

¿Qué podemos hacer, en resumen,
sino desesperarnos vanamente
y maldecir al destino y al Intendente?[207] *

O maravilhoso e barato restaurante já pertence ao passado ("*ao perfume da tradição*"), restando o sentimento de impotência frente ao porvir e às forças que regem essas transformações. O local, que já era símbolo da reunião desses escritores vanguardistas, é atropelado por uma intervenção "ainda mais moderna" e o que fazia parte do universo da vanguarda passa para o plano da tradição. Se já vimos que as transformações que Haussmann realizou em Paris não podem ser diretamente associadas como influências para o urbanismo de Buenos Aires, a explicação que Benjamin realiza delas cabe perfeitamente para o quadro portenho: "*que grau de destruição já não provocaram esses instrumentos limitados! E como cresceram, desde então, com as grandes cidades, os meios de arrasá-las! (...) Os trabalhos de Haussmann haviam chegado ao ponto culminante; bairros inteiros eram destruídos*" (1994a, p. 84).

207. CASTILLO, Héctor [Ernesto Palacio]. "Elegía del Aue's Keller". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 5-6, mai-jun. 1924. Não paginado.

* *Melhor ficarmos sem diagonais / que recorrer a esses extremos! / Fechado o Aue's Keller, onde refugiremos, / irmãos poetas, nossas folias? (...) / Tudo maravilhoso e barato! / (E um perfume de tradição) (...) / O que podemos fazer, em resumo, / que não nos desesperarmos em vão / e amaldiçoar o destino e o nosso prefeito?*

Neste sentido, pode-se afirmar que existem características em comum por trás dessas intervenções – em Paris e em Buenos Aires – que, se não podem ser lidas na materialidade final do plano urbano – este sim, carregado por nuances culturais próprias a cada lugar –, nem por isso não deixam seus vestígios nas vagas impressões registradas pelos escritores em suas representações dessas cidades. Uma dessas marcas talvez esteja presente na ideia do *constantemente novo* em contraposição à *nostalgia*, conflito presente nos lugares transformados rapidamente pelos processos de modernização e que permeia parte das representações urbanas através de citações à interminável construção de uma cidade perdida no tempo:

M ➢ Volví hace muchos años,
y busco sin hallar,
- ni esperanzas me quedan -
el paisaje muy breve de mi tierra natal.

Frente a un andamio un hombre
grueso observa con seriedad,
los ladrillos. Ese es todo
el siniestro, cuadro de mi ciudad...[208] *

Neste poema, o personagem do escritor argentino Lascano Tegui (1887-1966) relata ter retornado há vários anos ao local onde estava sua cidade natal, mas ainda não foi capaz de encontrar as paisagens das quais se recordava: em seu lugar, pedreiros trabalhando obstinadamente em andaimes, reconstruindo a imagem dessa cidade. Na sequência, percebemos que são inúmeras as obras, nesta seção, que fazem citação direta à *cidade*, relacionando-a à memória e ao passado, em tom nostálgico e sempre acompanhada pela solidão:

M ➢ Un himno de vida
entona la ciudad
que no sabe de nostalgia,
mientras la Primavera
saborea el amor de las muchachas del barrio
en el crisol sangriento
de aquellas cuatro acacias
floridas en medio de la calle.
De esa calle ennoblecida por el recuerdo de todas sus tardes.[209] *

208. TEGUI, Vizconde de Lascano. "Carta". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 10-11, out. 1924. Não paginado.

* *Voltei há muitos anos, / e busco sem encontrar, / – nem esperanças me restam – / a paisagem da minha terra natal. / Diante de um andaime, um homem / forte observa com seriedade, / os tijolos. Esse é todo / o sinistro quadro da minha cidade...*

De início, nos deparamos com uma visão positiva da rua, que parece propiciar uma agradável e tranquila caminhada ao final da tarde, carregada de elementos positivos (o hino à vida, o amor das mocinhas e a imagem da primavera nas acácias floridas) e distante da cidade. No entanto, ao final do poema encontramos uma menção à recordação do passado, o que nos revela a intimidade que o personagem possui com esta rua e como esta manteve algumas características intactas ao passar do tempo. Assim, as boas sensações transmitidas pelo autor parecem proceder antes da permanência destas características (que propiciam a repetição da experiência do passado, ou, simplesmente, que permitem reviver este passado) que de uma relação imediata com a experiência do presente (esta representada pela cidade, "*que não sabe de nostalgia*"). Guardando semelhanças com este, nosso próximo poema acrescenta mais um elemento que se repetirá em outras obras:

M ➢ Amo el silencio humilde de esta calle,
ennoblecida de árboles serenos
por donde casi nunca pasa otra alma
que no sea la del viento...
(...)
Amo el silencio humilde de esta calle,
ennoblecida de árboles serenos
por donde caminé tantos domingos
con mi pequeño huerto de recuerdos...[210] **

Esta rua silenciosa e deserta, carregada por árvores serenas e revivida através das lembranças do personagem traz consigo uma imagem bastante semelhante com a do poema anterior. No entanto, neste caso a cena é completada com uma menção ao domingo, dia da semana onde a cidade interrompe suas atividades e sua rotina corriqueira, predominando, ainda nos grandes centros urbanos, uma paz típica dos lugares mais distantes, de forma que essa *rua solitária* (título do poema) não precisa estar localizada, necessariamente, em algum arrabalde (como podemos pensar a respeito da rua com acácias). Ainda, o fato de ser domingo ajuda na

---

209. VILLARREAL, Juan Manuel. "Las calles con acacia". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 4, n. 40, abr. 1927. Não paginado.

* *Um hino da vida / entoa a cidade / que não sabe de nostalgia, / enquanto a primavera / saboreia o amor das mocinhas de bairro / no canteiro sangrento / daquelas quatro acácias / floridas, no meio da rua. / Dessa rua enobrecida pela recordação de todas as suas tardes.*

210. LOPEZ MERINO, Francisco. "Calle solitaria". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 4, mai. 1924. Não paginado.

** *Amo o silêncio humilde desta rua, / enobrecida pelas árvores serenas / por onde quase nunca passa outra alma / que não seja a do vento... (...) / Amo o silêncio humilde desta rua, / enobrecida por árvores serenos / por onde caminhei tantos domingos / com meu pequeno jardim de recordações...*

evocação do passado e do "*jardim de recordações*", recordações mais difíceis de acontecerem durante a semana, com a agitação urbana que interfere na reflexão e nas atividades mais introspectivas dos habitantes da cidade. A referência ao domingo será utilizada como recurso em diversos outros textos, como em *La letanía del domingo*, do argentino Horacio Molina (1899-1975):

M ➢

Como es día domingo, por la ciudad me pierdo.
Busco una calle muerta para mi poca fé.
La calle tiene un nombre que ahora no recuerdo
Porque en un mismo sueño lo supe y lo olvidé.

La calle es como un niño que por la vez primera
Busca sin esperanza un juguete perdido.
Su manera de hablar fué antaño mi manera
Y su cabeza rubia, yo también la he tenido.

Tristeza de domingo. La soledad me agobia
Y de improviso siento la pena singular
De que, sin conocerla, yo he tenido una novia
Que en este mismo instante me ha dejado de amar.
(...)

Y el domingo es como una lata de caramelos
Que en el atardecer ha sido terminada.
La calle se proyecta, entre los rascacielos,
Como una galería de ciudad sepultada. [211*]

A possibilidade de poder vagar despreocupadamente pelas ruas aparenta ser possível apenas nos domingos ("*como é domingo, pela cidade eu me perco*"). Misturam-se presente e memória, realidade e fantasia ("*procuro por uma rua... / um nome que agora não me recordo / porque em um mesmo sonho o soube e o esqueci*"); ao caminhar pelas ruas, o personagem associa sua percepção da cidade com lembranças de sua juventude. Por um lado estão o menino que perdeu seu brinquedo – cuja "*maneira de falar foi outrora minha*" – a namorada – que "*neste mesmo instante deixou de me amar*" – ou a lata de guloseimas, imagens da infância do escritor, que se confrontam com os arranha-céus projetados por entre as ruas e com a cidade sepultada,

211. MOLINA, Horacio A. Rega. "La letanía del domingo". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 8-9, set. 1924. Não paginado.

* *Como é domingo, pela cidade eu me perco. / Procuro por uma rua morta para a minha pouca fé. / A rua tem um nome que agora não me recordo / Porque em um mesmo sonho o soube e o esqueci. / A rua é como um menino que, pela primeira vez / Procura sem esperanças um brinquedo perdido. / Sua maneira de falar foi outrora a minha / E sua cabeça ruiva, eu também a tive. / Tristeza de domingo. A solidão me oprime / E de improviso sinto uma pena singular / De que, sem conhecê-la, eu tive uma namorada / Que neste mesmo instante deixou de me amar. (...) / E o domingo é como uma lata de guloseimas / Que no entardecer foi terminada. / A rua se projeta, entre os arranha-céus, / Como uma galeria de cidade sepultada.*

uma cidade que levou consigo o nome da rua que o personagem insiste buscar. Quem pode saber se esta rua (possível lugar onde viveu sua juventude?) de fato existiu, ou se suas memórias se resumem agora a algum sonho ou imagem reconstruída de um passado inalcançável?

Sonho e imagem evocados pela tranquilidade de um domingo, o mesmo domingo que reaparece em uma crítica de Norah Lange aos versos de *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges. Lembramos que Borges, depois de longos anos vivendo na Europa, retorna a Buenos Aires em 1921 e, dois anos depois, publica este livro, apresentando em sua primeira página o famoso poema *Las calles*:

> Las calles de Buenos Aires
> ya son mi entraña.
> No las ávidas calles,
> incómodas de turba y de ajetreo,
> sino las calles desganadas del barrio,
> casi invisibles de habituales.* (BORGES, 2007, p. 16)

Calles que possuem diversas características em comum com as anteriores (localizadas nos bairros suburbanos, longe do centro, e já incorporadas à experiência cotidiana do personagem) e das quais Lange consegue captar um certo ar domingueiro:

M ➢ "Fervor de Buenos Aires", "Luna de enfrente" nos alcanzaron, de golpe, una belleza sosegada y certera, que no es fácil de hallar. (...)

Pero le alcanzo un reproche: [Borges] nos ha dado en sus libros un Buenos Aires tan de sosiego y de domingo![212] **

Nestes poemas, a calmaria do domingo parece abrir espaço para a nostalgia, trazendo lembranças de um passado caracterizado não pelo que o personagem-autor realmente vivenciou, mas bem pelo que ele nunca deixou de procurar. São resquícios materiais ou sensoriais que permitem essa aproximação com a ideia de um passado que camufla o desejo de fugir do presente, com o qual não é possível estabelecer uma relação identitária; vestígios que, como

---

* *As ruas de Buenos Aires / já são minhas entranhas. / Não as ávidas ruas, / incômodas de gente e tumulto, / mas as ruas desanimadas do bairro, / quase invisíveis de tão habituais.*

212. LANGE, Norah. "Jorge Luis Borges pensado en algo que no alcanza a ser poema". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 4, n. 40, abr. 1927. Não paginado.

** *"*Fervor de Buenos Aires*" e "*Luna de enfrente*" nos trouxeram, de repente, uma beleza sossegada e certeira, que não é fácil encontrar. (...) / Mas faço uma advertência: [Borges] nos deu, em seus livros, uma Buenos Aires tão de sossego e domingo!*

portas do tempo, conduzem a "*um passado que pode ser tanto mais enfeitiçante na medida em que não é o seu próprio*" (para relembrar o *flâneur*):

M ➢ Viajera! Oh cosmopolita! ahora
En desuso, puesta de lado, retirada de los negocios,
Un poco alejada de la vía,
Vieja y rósea en medio de los milagros de la mañana,
Con tu marquesina inútil,
Extiendes al sol de las colinas tu andén vacío
(Ese andén que antaño barría
El traje de aire remolineante de los grandes expresos)
(...)
Estación, oh doble puerta abierta sobre la inmensidad encantadora
(...)
La sacudida de los trenes ya no te acaricia:
Pasan lejos de tí sin detenerse sobre tu césped,
Y te dejan en tu paz bucólica, oh estación por fin tranquila.[213] *

Neste poema, o francês Valery Larbaud (1881-1957), visita a estação de trens de Cahors, a qual parece não estar mais em funcionamento (esta estação entrou em desuso em 1884 com a construção de um novo terminal em uma cidade próxima, enquanto o original deste poema é de 1913), provocando no autor as lembranças da época em que era uma ativa e cosmopolita estação. Curioso que, aqui, os tempos parecem se inverter, transformando um símbolo da modernidade (uma estação ferroviária cosmopolita por onde passavam por grandes locomotivas) em uma remota lembrança do passado, remetendo-nos, uma vez mais, à força destruidora e transformadora da modernidade, termo utilizado aqui para se referir à capacidade destrutiva do capital através dos meios tecnológicos. A estrutura que fica, carcaça de uma estação abandonada, se converte em uma *dupla porta*, que transporta não apenas aos antigos destinos, rumo aos quais partiam os trens, mas também à rememoração do passado: uma porta para outros espaços e outros tempos.

213. LARBAUD, Valery. "La antigua estación de Cahors". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 2, n. 16, mai. 1925. Não paginado.

* *Viajante! Oh cosmopolita! Agora / Em desuso, colocada de lado, retirada dos negócios, / Um pouco afastada da ferrovia, / Velha e rósea em meio aos milagres da manhã, / Com sua inútil marquise, / Estenda ao sol das colinas a sua plataforma vazia / (esta plataforma que outrora varreu / o traje do ar revigorante dos grandes expressos) (...) / Estação, oh dupla porta aberta sobre a imensidão encantadora (...). / A trepidação dos trens já não te acaricia: / Passam longe de você sem se deterem sobre seu gramado / E te deixam em sua paz bucólica, oh estação, por fim, tranquila.*

Também quando voltamos à poesia de Borges encontraremos uma nova porta temporal, mas agora representada não apenas por uma rua tranquila de domingo ou por uma estação de trem abandonada: Borges identifica em Montevidéu as origens de sua Buenos Aires:

M ➢ Mi corazón resbala por la tarde como el cansancio por la piedad de un declive.
La noche nueva es como un ala sobre tus azoteas.
Eres el Buenos Aires que tuvimos, él que en los años se alejó quietamente.
Eres remansada y clara en la tarde como el recuerdo de una lisa amistad.
El cariño brota de tus piedras como un pastito humilde.
Eres festiva y nuestra, como la estrella que duplica un bañado.
Puerta falsa en el tiempo, tus calles miran al pasado más leve.
Claror de donde la mañana nos llega, sobre la dulce turbiedad de las aguas.
Antes de iluminar mi celosía su bajo sol bienaventura tus quintas.
Ciudad que se oye como un verso.
Calles con luz de patio.[214] *

Em Montevidéu, a Buenos Aires de Borges que se afastou com o tempo, ainda é possível percorrer as ruas que possuem uma "*luz de pátio*", a luz íntima e quente que invade as casas portenhas (como na *casa-chorizo* do poema *Patio criollo*) e que transforma um lugar distante em pessoal, firmando uma identidade que, segundo Borges, já não existe mais nas *ávidas e tumultuadas ruas* portenhas. No entanto, o poeta compreende a fantasia que está implícita no sentimento nostálgico: trata-se uma "*porta falsa no tempo*", que leva a um passado mais leve, mas nem por isso, real. Em sua análise sobre a poesia vanguardista portenha, Beatriz Sarlo destaca o tema da "*cidade perdida que a literatura, especialmente a de Borges, inventa ou reconstrói*" (2010, p. 187, grifo nosso), continuando:

> Sua poesia se inscreve no cruzamento de uma estética, uma sensibilidade e uma cena urbana em processo acelerado de mudança; seu sistema de percepções e lembranças o vincula ao passado; seu projeto estético, ao contrário, é tensionado pelo partido do "novo". Trabalha sob o impacto da renovação estética e da modernização urbana: produz uma mitologia com elementos pré-modernos, mas com os dispositivos estéticos e teóricos da renovação. (p. 187)

214. BORGES, Jorge Luis. "Montevideo". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 8-9, set. 1924. Não paginado.

* *Meu coração desliza pela tarde como o cansaço pela piedade de uma descida. / A noite nova é como uma asa sobre seus telhados. / Você é a Buenos Aires que tivemos, aquela que se distanciou quietamente nos anos. / Você é mansa e clara na tarde como a lembrança de uma tenra amizade. / O carinho brota das tuas pedras como uma humilde grama. / Você é festiva e nossa, como a estrela que duplica um charco. / Porta falsa no tempo, suas ruas se voltam a um passado mais leve. / Clarão de onde nos chega a manhã, sobre a doce turbidez das águas. / Antes de iluminar minha ciumeira seu baixo sol bem-aventura seus campos. / Cidade que se ouve como um verso. / Ruas com luz de pátio.*

Já retomaremos o contraste em Borges, apontado por Sarlo, ao utilizar recursos estéticos vanguardistas para representar uma imagem pré-moderna. Por enquanto, detenhamo-nos um pouco mais no sistema de percepção e lembranças dos autores que os vinculam ao passado, como a *fonte* deste poema de Córdova Iturburu:

M ➢ En este parque inmóvil
se ha detenido el tiempo para siempre.
Los árboles se adentran en sí mismos,
un terciopelo húmedo en el césped,
la sombra se amontona en los boscajes
y en un rincón de olvido está la fuente.

De tan íntimo el parque ya es sagrado
y está solo en el mundo, como un huésped.[215] *

Iturburu encontra, quase escondida no interior de um parque, uma fonte que parecia perdida e que faz desatar no personagem um momento de nostalgia, envolto por lembranças que o protegem, assim como o parque à fonte. Fechado para a cidade, este parque parece não guardar semelhanças com os grandes parques urbanos evocados por Baudelaire para definir o que é, para ele, a modernidade:

> é impossível não ficar emocionado com o espetáculo dessa multidão doentia, que traga a poeira das fábricas, inspira partículas de algodão, que se deixa penetrar pelo alvaiade, pelo mercúrio e todos os venenos usados na fabricação de obras-primas... Essa multidão se consome pelas maravilhas, as quais, não obstante, a Terra lhe deve. Sente borbulhar em suas veias um sangue púrpura e lança um olhar demorado e carregado de tristeza à luz do Sol e às sombras dos grandes parques. (apud BENJAMIN, 1994a, p. 73)

Apesar de contraditórias, estas duas imagens guardam de similar entre si a presença do herói moderno: o *flâneur*, que consegue se destacar da multidão descrita por Baudelaire, explorando o interior do parque como o personagem de Iturburu, única maneira de encontrar a fonte e, a partir dela, descobrir seu passado, sua história e suas próprias raízes. No entanto, essas raízes logo são desfeitas: assim como o parque, que "*está só no mundo*", o personagem se sente como um hóspede, alguém que vagueia por todas as partes sem se encontrar, sem conseguir construir vínculos com qualquer lugar. Novamente, o passado se demonstra fictício, vindo antes da necessidade de se opor a um presente em constante transformação: as raízes identitárias se

215. ITURBURU, Córdova. "La fuente". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 4, mai. 1924. Não paginado.

* *Neste parque imóvel / o tempo se deteve para sempre. / As árvores se adentram em si mesmas, / um veludo úmido como a grama, / a sombra se amontoa nos pequenos bosques / e em um cantinho do esquecimento está a fonte. / De tão íntimo o parque já é sagrado / e está só no mundo, como um hóspede.*

dissolvem tal como o sonho em meio à experiência na cidade, e da história surgem as estruturas da sua artificial reconstrução.

Sozinho na cidade: a perda da aura urbana

Como apontamos no início deste capítulo, foi possível identificar duas formas (dentre muitas outras) que nossos escritores vanguardistas utilizaram para representar sua experiência na cidade moderna: a primeira caracterizada pela completa assimilação e exacerbação dos ideais modernos concretizados no espaço da cidade (e, quase sempre, apresentando-os de forma exagerada e não condizente com a realidade); a segunda caracterizada pela negação dessa cidade modernizada, evocando outros espaços e outros tempos que se assemelham pela distância que o escritor deseja estabelecer com essa cidade, ainda que, muitas vezes, ele não a abandone. De certa forma, estas duas posturas mantêm um paralelo com a conclusão que Marshall Berman tece sobre o modernismo baudelairiano e a experiência de alguns personagens sobre a vida moderna:

> O pensamento sério sobre a vida moderna polarizou-se em duas antíteses estéreis, que podem ser chamadas, como sugeri antes, "modernolatria" e "desespero cultural". Para os modernólatras (...), todas as dissonâncias sociais e pessoais da vida moderna podem ser resolvidas por meios tecnológicos e administrativos; os meios estão todos à mão, e tudo o que é necessário são líderes dispostos a usá-los. Para os visionários do desespero cultural (...), toda a vida moderna parece oca, estéril, rasa, "unidimensional", vazia de possibilidades humanas: tudo o que se assemelhe a liberdade ou beleza é na verdade um engodo, destinado a produzir escravização e horror ainda mais profundos. (2007, p. 201)

Retomando os grupos que compõem as revistas analisadas, é interessante notar como, apesar de cada escritor manter sua linha estética e ideológica pessoal, podemos associar a revista *Klaxon* ao grupo dos "modernólatras", enquanto que as revistas *Martín Fierro* e *de Antropofagia* aproximam-se do "desespero cultural". Seguindo a classificação por revistas, notemos, além disso, que existe uma subdivisão neste segundo, onde a *Martín Fierro* se dedica mais às representações do passado, negando o tempo presente, mas não a materialização da cidade como resposta aos desejos civilizatórios do homem moderno; já a *Revista de Antropofagia* se volta ao interior, ao índio e à natureza, buscando sua identidade no tempo presente, mas negando a cidade e a civilização em nome da barbárie – "*bárbaro e nosso*", já anunciava Oswald de Andrade no Manifesto da Poesia Pau-Brasil, de 1924.

Ainda que essa classificação aponte para caminhos quase opostos, é possível afirmar que as três revistas convergem para um ponto, aquele onde a realidade é ocultada ou disfar-

çada e a representação assume antes a forma do pensamento e do desejo que da cidade realmente edificada. Curioso como este obscurantismo da experiência cotidiana se dá exatamente naqueles textos onde fica mais evidente a procura por uma identidade, demonstrando que a mesma, ao menos para este grupo de escritores, não provém de um processo natural, mas de uma construção histórica artificial que responde a uma das antíteses sugeridas por Berman. Assim, *Klaxon* se volta à Europa afirmando seu pensamento futurista e tecnocrático; já a *Revista de Antropofagia* reage ao europeu, ressaltando tudo aquilo ainda não tocado por ele; por fim, *Martín Fierro* rechaça principalmente a ideia do *progresso* escondida por trás do processo de modernização, mas parece não se incomodar em desfrutar algumas das experiências que surgem com ele.[216]

Neste sentido, podemos afirmar que um inquestionável ponto de confluência destes três grupos está no uso de uma estética vanguardista, que rompe com o passado na literatura, mas cujo conteúdo faz referência a uma condição inexistente. Desta observação surge uma contradição significativa, principalmente no grupo daqueles que denunciam certo "desespero cultural": utilizar-se de uma estética vanguardista, mas retratar um cenário urbano pré-moderno ou romantizado. Retornamos, agora, à análise que Beatriz Sarlo realiza sobre a obra de Borges, apontando nele a utilização de recursos estéticos da vanguarda para criar uma "*mitologia com elementos pré-modernos*". No entanto, Sarlo não vê aqui uma contradição, mas uma forma de enriquecer a discussão sobre a dialética do centro e da periferia na modernidade e as relações culturais estabelecidas entre literatura (do centro) e cidade (da margem), de forma que Borges:

> translada, topologicamente, a margem para o centro do sistema cultural argentino e estabelece uma nova rede de relações entre temas e formas da poesia. (...) Funda a **centralidade da margem**. (SARLO, 2010, p. 187, grifo nosso)

Em outras palavras, estes autores, a exemplo de Borges, lançam um novo olhar (vanguardista) sobre experiências que parecem fugir da imagem paradigmática da modernidade e a forma que ela adquire no ambiente urbano. Com isso, não pretendem "abandonar" o centro (da cidade, mas também da modernidade), mas demonstrar como a construção da ideia de um "centro" ofusca outras interpretações da realidade, encaradas neste capítulo como evocações de outras cidades que subsistem (no plano físico ou no imaginário) às transformações provocadas pelo processo de modernização. Mais do que inverter a posição cultural existente, fundando uma nova centralidade, estes autores conseguem demonstrar a ineficácia das construções que

216. Chama a atenção, também, a ausência de textos da revista *Sur* nessa categoria de cidades, o que pode ser explicado pela proposta da revista em analisar as características culturais da sociedade argentina naquele período, debruçando-se sobre a condição existente, e não sobre uma proposta ou um desejo inconsciente de como poderia ser essa realidade.

hierarquizam valores culturais e recaem em falsas interpretações sobre uma malha de relações culturais que mais reforçam um caráter vertical inexistente que uma rede horizontal por onde circulam ideias em todas as direções. No entanto, não podemos deixar de considerar a existência de outro sistema (e muitos destes escritores parecem pressenti-lo) que, atravessando essa rede de ideias e valores culturais, intervém sobre a sua representação e a forma como o homem moderno o percebe; um sistema regido pelo poder econômico e, em menor densidade, político, que parece manipular as relações culturais, enquanto, na verdade, opera no universo das representações culturais. Quando a vanguarda artística *funda a centralidade da margem*, ela consegue recompor a esfera cultural, corrigindo distorções em sua representação e destacando desta esfera o domínio do econômico. Este é o sentido da busca iniciada por nossos escritores, que se encerra quando encontram, no arrabalde, o *conforto primitivo da liberdade* reprimida pelo poder econômico presente nos grandes centros urbanos.

Essa liberdade torna-se o ponto de partida para a criação de uma nova relação identitária com o ambiente que os cercam: uma vez que a percepção das relações culturais se normaliza, é possível a retomada da *aura* existente na cidade, base da relação entre ela e seus habitantes e que assegura o sentimento de pertencimento àquele lugar e àquele tempo. Trata-se da *aura* no sentido empregado por Walter Benjamin para analisar a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, título de seu famoso artigo,[217] concluindo que os processos industriais que levaram à reprodução em série da obra de arte (como a fotografia) levaram, também, à destruição da aura dessa obra. Para explicar esta aura, Benjamin busca a definição para autenticidade, a propriedade de um objeto que carrega "*tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquiva do homem através da reprodução, também o testemunho se perde*" (BENJAMIN, 1994b, p. 168). A aura é a singularidade existente em cada obra, sendo a responsável por manter a autenticidade na relação da obra com o observador, base da *tradição*.

Podemos estender a aplicação desta definição de *aura* à forma de (re)produção das cidades no decorrer do seu processo de modernização, onde não apenas os meios técnicos de construção, mas as bases ideológicas sobre as quais a ideia de modernidade finca raízes carrega consigo a negação da história e da tradição, muitas vezes ignorando a cultura local. Uma vez que essa materialidade urbana se sobrepõe ao passado, o homem que neste ambiente poderia cristalizar suas experiências já não terá mais vínculos com a história, e tampouco com o lugar: se nas artes, a reprodutibilidade técnica destruiu a aura da obra, na cidade, os novos meios de produção e os ideais modernos destruíram a *aura urbana*. Parece ser esta, aliás, a posição de

217. Ver BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas v. I. São Paulo: Brasiliense, 1994b, p. 165-196.

Berman quando analisa o poema em prosa *Perte d'auréole*, de Baudelaire,[218] conto que retrata a história de um grande artista que perde seu "halo" (ou "aura") quando tenta se desviar do tráfego caótico da cidade ao atravessar uma movimentada avenida. Recusando-se a procurá-la, prefere a vida de anônimo, que lhe permite caminhar tranquilamente na cidade sem ser reconhecido. Deparamo-nos aqui com o *artista flâneur*, que perde sua *aura* em meio à agitada vida na cidade moderna. No entanto, é essa mesma aura que, após a experiência da liberdade, religa o *flâneur* àquela que pode ser agora a *sua* cidade. Como conclui Berman: "*se pudermos aprender (...) a construir halos em torno de nossos espaços e em torno de nós mesmos, podemos aprender (...) a perder nossos halos e encontrar-nos, outra vez*" (2007, p. 203).

Libertar-se da modernidade para, só então, encontrar o seu lugar no espaço e no tempo. Reconstruir uma aura e, a partir dela, reconectar-se com o ambiente e consigo mesmo. Nesse movimento de livrar-se de um ambiente para entregar-se a outro, entre deixar o centro e encontrar a centralidade da margem, passa-se por um período de desconexão identitária e de questionamentos sobre sua própria condição provocados pela experiência do lugar real. Se no primeiro capítulo lançamos algumas interpretações sobre a representação desse lugar construído e real, pudemos agora penetrar em uma visão mais íntima dos autores sobre suas cidades, sua sociedade e sua cultura, a materialização da aura que cada um espera encontrar em representações de cidades que foram por eles evocadas. Nosso próximo passo é procurar entender quais são os questionamentos que eles lançam sobre sua relação com a cidade, esta entendida como forma material de uma cultura moderna e burguesa: não se trata mais da representação de um cenário urbano, como vimos até aqui, mas da representação de si mesmos, de um *eu* que surge do desenraizamento espacial e temporal de uma sociedade à qual se percebe irreal.

218. Em português, já foi traduzido como *A perda do halo* (BERMAN, 2007) e *A perda da auréola* (BAUDELAIRE, 2009).

Figura 05 (verso): La boca, Buenos Aires [02]

Fotografia de Horario Coppola, *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 2, n. 5, verano, 1932, sequência não paginada.

4

A CIDADE PURGATÓRIO E AS REPRESENTAÇÕES DO *EU*

Uma revisão necessária

A ➢ Os factos históricos não podem ser tomados isoladamente (...), mas do ponto de vista da sua maior ou menor capacidade de resonancia da sua "repercussão". O problema que deve resolver a critica historica (...) não é o da critica dos textos somente. Mas o de reconstituir, com a imagem deformada do objecto, o objecto mesmo. A nossa historia tem sido mal contada, exige uma revisão (...). O mal dos nossos escriptores é estudar o Brasil do ponto de vista, falso, da falsa cultura e da falsa moral do Occidente.[219]

As representações de cidades que percorremos nos capítulos anteriores nos apontaram para a busca de uma identidade por parte de nossos escritores, seja na própria cidade em que se vive, através de elementos e referências que procuravam facilitar o processo de assimilação com esse novo ambiente urbano, seja fora dessa cidade, com idas a outros tempos e espaços que permanecem longe do agitado núcleo urbano. Identidade entendida como parte de uma história, pessoal ou coletiva, onde a cidade funciona não apenas como cenário, mas como um dos capítulos dessa história, trazendo elementos que ajudam na composição de um quadro identitário em constante construção pelos grupos de artistas e escritores que compunham nossas revistas. Escrevem para construir, e nessa construção apropriam-se, por vezes, de técnicas e projetos que não são próprios, ainda que acreditem terem inventado: apropriam-se de estruturas narrativas forjadas em outros lugares para tentar, com elas, explicar sua própria condição cultural e

219. COSTA, Oswaldo. "Revisão necessária". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª Dentição, n. 1, mar, 1929.

social. Neste processo, terminam por distorcer parte da realidade para que a mesma possa ser explicada dentro dos moldes da estrutura histórica adotada: por mais que o objetivo destes grupos seja fundar uma identidade própria, eles deixam permanecer nessa aparente nova e própria identidade a essência trazida de (ou importa por) outra realidade.

Paralelamente ao desejo de construir essa identidade se dá a busca por um lugar próprio onde seja possível encontrar a si mesmo em um ambiente que incorpore naturalmente esse novo homem. No entanto, as representações que perpassamos demonstraram-se incapazes em sua completude de satisfazer essa condição: parece não existir uma correspondência ou uma continuidade do pessoal com o espacial, do interior com o exterior. As cidades reais representadas por nossos escritores parecem responder a um desejo de assimilação com elementos que não são próprios, com o fim último de poder abarcá-las todas sob uma ideia abstrata que agora, e apenas por agora, podemos denominar de *modernidade*, ideia que, antes de conduzir a uma representação específica de cidade, nos leva a um amplo espectro de possibilidades, como vimos nos capítulos anteriores. Em última análise, podemos dizer que não se tratavam de *cidades modernas*, mas de representações modernas de cidades. Se a estrutura histórica narrativa não é própria, o objeto deve-se deformar para ser assimilado e explicado por essa estrutura; com isso, o adjetivo *moderno* aplica-se melhor na imagem do objeto que no objeto em si. Os objetos, dentre eles *a cidade*, não precisam ser modernos (não precisam responder aos cânones de uma ideia abstrata de universalidade disseminada por um núcleo que deseja para si o título de modelo central), desde que sua representação o seja.

Uma revisão histórica necessária: *reconstruir, com a imagem deformada desse objeto, o objeto mesmo*. Se podemos considerar impossível chegar ao objeto mesmo, sem qualquer deformação histórica – uma vez que estamos sempre invariavelmente presos a um determinado tempo histórico que condiciona e direciona nosso olhar para o passado – podemos, por hora, debruçar-nos sobre o descompasso pressentido por nossos escritores entre aquele mundo que eles representam (e que reflete o lugar ao qual eles pensam pertencer, tanto o produzido como aquele desejado e evocado), e aquele que eles realmente vivenciam, dificilmente compreendido a partir de uma estrutura histórica forjada pela modernidade (ou, em outras palavras, pelo desejo universalizante da condição cultural europeia). Se é difícil livrar-se completamente do "*ponto de vista, falso, da falsa cultura e da falsa moral do ocidente*", mais fácil é encontrar trechos onde nossos autores deixam transparecer um sentimento de inquietude ou angústia com relação ao ambiente que vivenciam, refletindo a complicação na tentativa de assimilação de uma realidade a partir de uma natureza cultural e histórica que lhes é alheia.

É neste sentido que apontam algumas referências chaves para a análise das obras neste capítulo. Inseridos dentro da teoria *pós-colonialista*, estes autores defendem uma revisão

macro-histórica, transformando a Europa (e sua história) em um capítulo dessa nova versão, e não mais no fio condutor de toda a narrativa. Diferente da história cultural, que aponta para a impossibilidade das grandes narrativas temporais e espaciais, detendo-se em períodos pontuais de determinados lugares, estes autores procuram contextualizar a história europeia em relação a outras histórias, recuperando uma macro-dimensão temporal, mas sem o protagonismo europeu, sua suposta superioridade ou sua centralidade no discurso da modernidade. Esta, por sua vez, passa a ser considerada não mais sob a ótica romântica da modernidade europeia, mas como uma nova visão do mundo que, a começar pelas grandes navegações, passando pelas revoluções industriais e, então, pelos mais recentes desenvolvimentos tecnológicos, é transformada por uma nova dinâmica de redes e conexões por onde as ideias passam a circular com maior intensidade. Ou seja, ainda que seja possível identificar diferentes formas de como as ideias circulavam muitos anos antes de que a ideia de modernidade emergisse no panorama histórico, é no período do colonialismo que se dá início a um processo que transforma as relações entre diferentes partes do globo e que resultará em uma nova maneira de compreendê-lo e representa-lo.

Com isso, essa linha teórica se abastece em parte da história cultural, mas tenta reposicioná-la perante uma história global revisada, buscando relações de força e poder que são omitidas quando analisamos apenas a micro-escala. Exemplo do contato entre estas diferentes linhas é a obra *Que horas são... lá, no outro lado? América e Islã no limiar da Época Moderna* (2012) do historiador francês Serge Gruzinski.[220] Ao revisar duas obras literárias escritas na virada para o século XVII,[221] o autor demonstra o intercâmbio de informações entre a Cidade do México e Istambul neste período sem que ocorresse a intermediação da Europa. Em ambas as obras aparecem menções a estes dois "mundos", demonstrando o trânsito das ideias entre eles, duas partes consideradas "periferias", mas que, entretanto, não sentem a necessidade de um "centro" para se comunicar. A partir dessa observação, o autor traça sua definição para a modernidade, inserindo aí o momento que, para ele, a Europa começa a colocar-se artificialmente em evidência na história do mundo moderno:

> As possibilidades abertas pela navegação revolucionaram a comunicação entre os homens. Portugueses, espanhóis e italianos não são os únicos a se aperceberem dessa transformação; todos aqueles que, em determinado momento, se deparam com europeus, acabam com frequência por vivenciar essa amarga experiência. (...) Antes dos grandes descobrimentos, 'a terra não podia ser inteiramente conhecida nem os povos eram capazes de comunicar-se uns com os outros'. Essa época foi superada para sempre. (GRUZINSKI, 2012, p. 32-33)

220. Primeira edição de 2008.

221. A primeira, *Tarih-i Hind-i garbi* (traduzida por *História da Índia Ocidental*), anônima, escrita por volta de 1580 em Istambul. A segunda, *Repertório dos tempos* é de autoria do alemão Heinrich Martin, e foi publicada em sua própria tipografia, na Cidade do México, em 1606.

Neste ponto, a história da Europa surge como um elemento que propicia o maior contato entre diferentes povos, mas não como um polo determinante das relações que daí resultaram. No entanto, essa é a perspectiva que aos poucos vai se conformando em diferentes pontos do globo, de forma que, como aponta o historiador Henrique Dussel, *"desde o final do século XV, a Europa (...) tinha se constituído como o 'centro' da história 'mundial':* ***mundial pela primeira vez na história****"* (2004, p. 7, grifo do autor). Diferentemente de outros pós-colonialistas, Dussel adota um tom muito crítico contra a Europa, procurando demonstrar que sua falsa centralidade histórica pode ser combatida, por exemplo, com a exaltação da posição alcançada pela China no período das grandes navegações, caso utilizado no estudo de onde a citação anterior foi retirada. Nele, Dussel aponta diversas evidências de que a China possuía características políticas e intelectuais muito superiores às europeias, chegando inclusive ao continente americano muitos anos antes dos espanhóis, o qual, no entanto, foi ignorado pela grande potência oriental devido à falta de interesse dela em expandir seus domínios econômicos para o mundo ultramarino.

Ainda que essa postura ofensiva leve Dussel ao mesmo erro cometido por aqueles que veem a Europa como centro da história moderna, criando uma narrativa com polos centrais (a China) e zonas periféricas (lugar que reserva à Europa pré-moderna), seu trabalho nos traz uma nova interpretação sobre a construção dessa posição eurocêntrica, a qual é formulada "*pela primeira vez no final do século XVIII, com o 'iluminismo' francês e inglês e os 'românticos' alemães*", reinterpretando, assim,

> a Historia Mundial inteira; projetando a Europa como "centro" ao passado, e tentando demonstrar (...) que tudo tinha sido preparado na História do Mundo para que a Europa fosse "o fim e o centro da História Mundial", nas palavras de Hegel. (2004, p. 10)

Como acrescentará em outro trabalho, *Europa, modernidad y eurocentrismo* (DUSSEL, 2000), a Europa do século XVIII se apropria de diversas histórias anteriores (a Antiguidade Clássica Grega e Romana, o Renascimento Italiano e as Grandes Navegações Ibéricas) para criar a alusão ao berço intelectual da sociedade e da cultura ocidental. Assim, forjando seu passado, a Europa cria a imagem de uma permanência no tempo, inclusive quando ainda não era, de fato, uma potência econômica e política mundial.[222] Somente com essa ampla visão do

222. Conforme prossegue o autor, "*ninguém pensa que [a Europa moderna] é uma 'invenção' ideológica (que 'rapta' a cultura grega como exclusivamente 'europeia' e 'ocidental'), e que pretende que desde a época grega e romana tais culturas foram 'centro' da história mundial. Esta visão é duplamente falsa: em primeiro lugar porque (...) factualmente não há ainda história mundial (apenas histórias ecúmenas justapostas e isoladas: a romana, a persa, a dos reinos hindus, do Sião, da China, do mundo mesoamericano ou inca na América, etc.). Em segundo lugar, porque o lugar geopolítico a impede de ser 'centro' (o Mar Vermelho ou a Antioquia, extremidades do comércio do Oriente, não são o 'centro', mas o limite ocidental do mercado euro-afro-asiático)*" (DUSSEL, 2000, p. 26).

percurso narrativo traçado pela história europeia é que podemos voltar aos nossos textos e compreender tanto a proposta revisionista lançada em particular pela *Revista de Antropofagia* como os questionamentos que muitos escritores desses grupos de vanguarda formulam através de seus personagens: supostos homens modernos em supostas cidades modernas. Não é demais lembrar, como apontamos no início deste trabalho, que a própria noção de *vanguarda artística* é formulada no interior da ideia de uma história moderna europeia, sendo que sua apropriação para a definição de grupos externos a essa realidade – caso das "nossas vanguardas" (brasileiras, argentinas, latino-americanas ou, simplesmente, periféricas) – termina por deformar tanto o artista quanto sua obra.[223]

Esta linha de pensamento nos aproxima de outro trabalho que se utiliza desse questionamento histórico sobre a centralidade europeia, mas agora para se debruçar sobre a análise crítica da literatura indiana: trata-se da obra *Al margen de Europa: pensamiento poscolonial y diferencia histórica* (2008), do historiador bengali Dipesh Chakrabarty.[224] Nela, o autor parte de uma desconfiança inicial sobre os métodos e as referências teóricas adotadas pela academia indiana para analisar as obras literárias de seu país, admitindo que muitas vezes são adotados procedimentos e ideias estrangeiros (ingleses, na maioria das vezes) para estudar textos ou autores nacionais, independentemente do grau de contato que estas obras mantiveram com os ingleses no período colonial. Com isso, Chakrabarty coloca em xeque o valor universal das ideias iluministas que surgiram na Europa, considerando que a *história moderna* foi a ferramenta adotada para criar a ilusão do universal, para "*naturalizar o mito*":

> O mito opera fazendo com que o histórico pareça "natural" (...). A "história", no famoso ensaio de Barthes sobre "o mito hoje" (...) consistia em salvar o espaço (...) entre a palavra e o mundo orientado pela linguagem mais diretamente na direção de seus referentes "aí de fora". (...) Na vida cotidiana, prática, "Europa" não era um problema a ser nomeado ou discutido conscientemente. As categorias ou as palavras que tínhamos tomado emprestadas das histórias europeias tinham encontrado um novo lar em nossas práticas. (2008, p. 16)

Foi assim que, segundo o autor, operando no universo da linguagem, a história naturalizou o mito, transformando o "europeu" no "universal". Dessa forma, prossegue,

---

223. Retomando a definição de Gorelik para a ideia de vanguarda: "*O que entendemos por vanguarda parece ter sido um conjunto plural de intrincadas tramas em que se cruzam produções estéticas, vidas de artistas, manifestos, programas, posições políticas, valorações críticas, apelos genealógicos ou postulados filosóficos. Muitas vezes encontramos essas tramas funcionando como (...) agregados heterogêneos de contornos difusos, compartilhando alguns de seus componentes com as formações rivais ou simplesmente diluindo ou contradizendo outros em suas próprias práticas*" (2005, p. 19).

224. No original, *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*, primeira edição de 2000.

> As denominadas ideias universais que os pensadores europeus produziram durante o período que vai desde o Renascimento até o Iluminismo e que, desde então, têm influenciado os projetos de modernidade e modernização em todo o mundo, nunca podem ser conceitos completamente universais e puros. (2008, p. 19-20)

A história se transforma em ferramenta de linguagem e representação, uma representação que supera as instâncias artísticas para refletir na forma que o homem moderno encontrou para assimilar o ambiente ao qual pertence, recriando a realidade da qual faz parte e, assim, desenhando uma nova representação do próprio *eu*. A história moderna faz a representação parecer real, tornando a Europa, ao mesmo tempo, "*centro do mundo e centro da História*" (GRUZINSKI, 2012, p. 71).[225] É esta relação que a *Antropofagia* parece querer denunciar, chamando-a de falsa e alertando para a necessidade de reconstruir novas formas (de pensar, de agir e de viver) que se afastem daquela artificial incorporada pelos primeiros modernos. No lugar do "homem moderno", o "homem antropófago":

A ➢

> Nessa nova filosofia, "que não foi inventada. Nem importada. Mas, descoberta aqui mesmo", dominante, a ansia da imaginação marchando em busca de novas formas. (...)
>
> Voltar ao estado natural. Deglutir tudo. Construir de novo. (...)
>
> Vivemos agarrados a estreitas limitações de cultura. A imaginação ainda é para nosso espirito mal formado – um vasto deserto, cuja solidão asfixiante, com a representação das influencias exteriores, deforma, cada vez mais, nossa vida. Mas atingimos o último momento da insinceridade. Porque o traço principal da psicologia do nosso povo, não tem, como característica, uma individualidade exclusivamente literaria, artistica, inexpressiva, marcada, tão-sómente pela psyche dos intrusos.[226]

Vivacqua considera a *Antropofagia* uma filosofia autenticamente local ("*não foi inventada nem importada, mas descoberta aqui mesmo*") capaz de buscar essas "*novas formas, construir tudo de novo*". O autor parece reconhecer que a estrutura do pensamento do seu povo ("*a psicologia do nosso povo*" em oposição à *"psique dos intrusos*") é bastante limitada em termos culturais, resultado da "*representação das influências exteriores*" que "*deforma, cada vez mais, nossa vida*". Ao final, Vivacqua reconhece que chegou o momento de interromper esse processo ("*último momento da insinceridade*"), afirmando que nosso povo tem uma indivi-

225. Gruzinski usa essa expressão para se referir às modificações realizadas nos "mapas-múndi" após a chegada dos Espanhóis à América. Até então, a Terra era representada por um "*disco plano sobre o qual três continentes - Ásia, Europa e África - desenhavam um T quase perfeito. No centro, a cidade de Jerusalém assinalava o primado absoluto da referência às Sagradas Escrituras: centro do mundo e centro da História*". Na sequência, o historiador demonstra como a centralidade do primado cristão continua sendo um dos objetivos na formulação das novas representações, às quais coincidem com a nova centralidade do continente Europeu.

226. VIVACQUA, Acquilles. "A propósito do homem antropófago". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª Dentição, n. 7, mai, 1929.

dualidade literária e artística que ultrapassa aquela imposta (ou absorvida) pelos intrusos. Notemos, no entanto, como parece difícil ao autor nomear o grupo ao qual ele pertence: não são brasileiros, mas o "*nosso povo*", assim como não se trata do Brasil, mas um lugar indefinido, tratado por "*aqui mesmo*". A única forma de pensarmos essa sociedade, por assim dizer, é em oposição ao "*intruso*", este sim fartamente atacado pelos antropófagos: o Europeu. Assim, para descobrir quem realmente somos, é necessário desvencilhar-se de toda narrativa europeia, inclusive aquela que nos chama de "brasileiros"; lembremos da frase já citada de Victoria Ocampo sobre os espanhóis: "*Esas gentes tienen costumbres de bautizarnos*".

Percebe-se assim que não apenas os intelectuais brasileiros estão pensando sobre sua condição desta maneira neste período. A forma como um determinado grupo representa a si mesmo também perpassa o pensamento do jovem José Luis Romero, em um artigo publicado na *Sur* mais de quatro décadas antes da publicação de *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Aqui, Romero também se debruça sobre a ideia de uma essência sul-americana, mas pensando-a como uma representação que não é própria:

S ➢ Es algo de nosotros mismos la imagen que de nosotros se tiene. De esa profunda relación entre las imágenes de las cosas y su esencia, puede esperarse, si no la determinación definitiva de esta última, al menos una cantidad mayor cada vez de perspectivas de la realidad esencial. (...)

Mientras más tenue e impreciso sea un objeto, más arbitrarias y parciales suelen ser sus imágenes.

De esa especie de objetos es Sudamérica y esa suerte de imágenes ha proyectado: indecisas, capciosas, superficiales. Observada desde los más diversos observatorios, pareció a cada uno de manera distinta (...). Hay una Sudamérica tradicional ya (...); fue creada en los cabarets de París y pasó a engrosar la carnavalesca imaginación de los directores de Studios de Hollywood. Y hay otra Sudamérica no menos notoria, (...) esencialmente representada por un general revolucionario (...).

Entre todas estas imágenes que Sudamérica ha proyectado, una sola nota es posible encontrar en que todas coincidan. En inexplicable concierto, el banquero y el materialista, el pensador y el dueño del cabaret, sobreentienden que Sudamérica no vale hoy por sí misma y que no es sino un reflejo de otra cosa, sin carácter y casi sin contenido esencial. Un reflejo de la economía capitalista europea, del carácter ibero-mejicano, de la novela francesa de fin de siglo. Categóricamente, Waldo Frank afirmaba que lo único que existe por ahora son esas prometedoras palabras: Nuevo Mundo. (...)

Este mundo y esta vida (...) se estructuran en un orden complejo, que no es, eso sí, un orden intelectual. Ese orden (...) es no racional, sino emocional.[227] *

227. ROMERO, José Luis. "Introducción a un Sudamericanismo esencial". *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 3, n. 8, p. 131-140, sep, 1933.

A América do Sul assemelha-se a um objeto impreciso uma vez que aqueles que participam dela não tem claro para si mesmos qual a essência desse continente. As duas imagens que Romero traça – a América do Sul tradicional e a revolucionária – são, novamente, consequência de um olhar forâneo: a primeira, criada a partir do ambiente boêmio parisiense e que passou a ser adotada por Hollywood, uma imagem cinematográfica que aparece vinculada à cultura francesa; a segunda, transplantada para dentro do próprio continente e refletindo seu desejo de se independentizar, mas, nem por isso, de desvincular-se da cultura moderna originada na outra margem do Atlântico. Como quem suspeita dessas falsas representações, Romero afirma que elas são o resultado de uma "*economia capitalista europeia*", a qual conforma uma América do Sul sem caráter e sem essência. Do ponto de vista europeu, a América é apenas o *Novo Mundo*, uma tábula rasa que acaba de ser descoberta; e não pode ser diferente: sob esta perspectiva não se pode ignorar o poder econômico da Europa e sua influência sobre a estrutura de valores culturais que se forma na América do Sul (para utilizarmos a referência geográfica adotada por Romero, ainda que se possa falar em *América*, *América Latina*, *Brasil*, *Argentina*, etc., para ficarmos dentro do recorte deste trabalho).

Aproximamo-nos aqui de uma característica central dos trabalhos pós-coloniais e que nos parece permear o universo das reflexões trazidas pelos recortes da fonte primária deste capítulo: alguns autores destas revistas parecem não subestimar a existência de um modelo central e sua capacidade de irradiar de ideias, bem como a força universalizante que a modernidade adquire com o processo de expansão do capital. Isto não significa dizer que não concordamos com as teorias de transculturação, as quais defendem que todas as partes envolvidas em um conflito possuem uma posição ativa e que as ideias ou os comportamentos culturais são ressignificados e reinterpretados ao serem incorporados por determinados grupos, colocando em xeque, como já vimos, a ideia de influência direta sobre uma determinada cultura em razão de sua

---

* *É algo de nós mesmos a imagem que existe de nós. Dessa profunda relação entre as imagens das coisas e sua essência, pode-se esperar, se não a determinação definitiva desta última, ao menos uma quantidade cada vez maior de perspectivas da realidade essencial. (...) / Enquanto mais tênue e impreciso seja um objeto, mais arbitrárias e parciais costumam ser suas imagens. / Dessa espécie de objetos é a América do Sul, e essas são as imagens que ela têm projetado: indecisas, capciosas, superficiais. Observada a partir de diversos observatórios, apareceu a cada um de maneira diferente. (...) Existe uma América do Sul já tradicional (...); foi criada nos cabarés de Paris e passou a engrossar a carnavalesca imaginação dos diretores dos estúdios de Hollywood. E existe outra América do Sul não menos notória (...), essencialmente representada por um gesto revolucionário. / Entre todas essas imagens que a América do Sul tem projetado, é possível encontrar uma única nota em que todas coincidam. Em um concerto inexplicável, o banqueiro e o materialista, o pensador e o dono do cabaré, compreendem que a América do Sul não vale, hoje, por si mesma, e que não é nada além do reflexo de outra coisa, sem caráter e quase sem conteúdo essencial. Um reflexo da economia capitalista europeia, do caráter íbero-mexicano, do romance francês do fim do século. Categoricamente, Waldo Frank afirmava que o único que existe por agora são essas prometedoras palavras: Novo Mundo (...). / Este mundo e esta vida (...) se estruturam em uma ordem complexa, que não é, isso sim, uma ordem intelectual. Essa ordem (...) não é racional, mas emocional.*

condição econômica. Aliás, como aponta o crítico literário Edward Said, um dos primeiros autores a adotarem uma postura que podemos denominar de pós-colonialista:

> O contato imperial nunca consistiu na relação entre um ativo intruso ocidental contra um nativo não ocidental inerte ou passivo; sempre houve algum tipo de resistência ativa e, na maioria esmagadora dos casos, essa resistência acabou preponderando. (1995, p. 12)

No entanto, como vimos no início deste capítulo, ainda que exista uma resistência ativa por parte de grupos locais, o sistema representativo dessas sociedades acaba sendo comprometido pela presença potencial de um "ativo intruso ocidental", em parte como mencionou Romero sobre utilizar uma *ordem estrutural racional* para tentar compreender um *mundo e uma vida* que são, antes, *emocionais*. Em outras palavras: ainda que exista um encontro e um intercâmbio de culturas, a forma de interpretar esse processo não consegue fugir da lógica racional moderna. Como prossegue Said, "*a maneira como formulamos ou representamos o passado molda nossa compreensão e nossas concepções do presente*" (1995, p. 34-35). Novamente ela, a *história*, que pese todo processo transculturatório, insiste em adotar uma narrativa unívoca dos fatos históricos, apontando sempre para a existência de um modelo que serviu como referência para outras sociedades, espalhando sua própria versão como única (e, consequentemente, universal) e distorcendo o objeto. Esse processo narrativo que reconstrói um domínio ignorando um lado da história é a chave para a relação entre *cultura* e *imperialismo* estudada por Said, para quem "*o poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos*" (p. 19). Em outras palavras, enquanto o processo de transculturação é limitado ao objeto em si e ocorre independente das forças econômicas e políticas em jogo, o poder imperialista se dá sobre a representação desse objeto, podendo obedecer, aí sim, às ordens que extrapolam a esfera cultural (como havia ressaltado Chakrabarty: a brecha entre o objeto e sua representação: a *história*). Ainda segundo Said, "*o imperialismo, como narrativa, monopolizou o sistema inteiro de representação*" (p. 57), o que parece ser significativo se considerarmos que vivemos "*num mundo não só de mercadorias, mas também de representações, e as representações – sua produção, circulação, história e interpretação – constituem o próprio elemento da cultura*" (p. 93).

Desmontar um sistema de representação e retornar ao *estado natural*: esta é a proposta de Oswaldo Costa para a *Revista de Antropofagia*, reconstruindo uma ponte em direção ao objeto histórico livre de interpretações e valores que não são próprios:

A ➢

> Penso que não se deve confundir volta ao estado natural (o que se quer) com volta ao estado primitivo (o que não interessa). O que se quer é simplicidade e não um novo código de simplicidade. Naturalidade, não manuaes de bom tom. Contra a belleza canonica, a belleza

natural – feia, bruta, agreste, barbara, illogica. Instincto contra o verniz. O selvagem sem as missangas da cathechese. O selvagem comendo a cathechese.[228]

Com um sistema de representação "descontaminado" é possível apreciar outras formas de beleza que fogem às formas canônicas. O feio, o bruto, o agreste, o bárbaro e o ilógico são empossados de uma beleza natural, e não condenados por uma beleza supostamente racional que se assemelha a uma máscara, um "*verniz*" aplicado na superfície natural do objeto, distorcendo sua imagem. Assim como em outros textos de Oswaldo Costa, também nos deparamos aqui com a crítica ao catolicismo, não apenas por sua tentativa de catequizar os selvagens (não apenas os índios, mas também o homem da cidade moderna), mas porque ele, segundo o autor, reflete a forma como a Europa se esforçou para impor aos habitantes locais a sua cultura religiosa, relação que também observamos no edital *Moquem*:

A ➢ Nenhum problema brasileiro resolveram a Semana de Arte Moderna e correntes derivativas. Continuamos, ainda depois, escravos do Ocidente, escravos do catolicismo, escravos da cultura européa caindo de pôdre. (...) Pensamento novo não creamos. Continuou o pensamento velho de importação. (...) O grande erro dos modernistas foi esse. A preocupação estética exclusiva. A nenhuma percepção (...) do conflito que separa, entre nós, as camadas profundas da nacionalidade da casca grossa que a envolve coberta de bichos e bolor. Eles não compreenderam que tudo era preciso vir a baixo. A falsa arte. A falsa istoria. A falsa religião. A falsa moral. (...) Não atinaram com as dolorosas consequencias da "conquista espiritual" da nação tupy. (...) Já alguns desses modernistas estão começando a dizer que São Paulo é feio, que o Brasil é feio. Não se assustem. Eles estão copiando o europeu, a quem a Europa-feia lançou nos braços da arte negra e de todos os exotismos. É essa a psicologia dos fracassados. (...)

Entramos (...) no ciclo antropofágico. Libertação. Para o canto as ditaduras espirituais. O que vale agora são as dentaduras.[229]

A partir de uma crítica ao movimento artístico modernista, Costa diz reconhecer que a essência do pensamento embutido na arte não foi alterada na obra desses artistas (muitos deles participantes da Semana de Arte Moderna). Voltando ao dilema proposto por Luiz Lafetá, Costa expõe que a atuação dessa primeira geração de artistas modernos brasileiros se deu exclusivamente no campo estético, permanecendo o "*velho pensamento de importação*". Evoca novamente a ideia de uma "*falsa arte, falsa história, falsa religião e falsa moral*" para se referir ao pensamento brasileiro sob efeito das "*ditaduras espirituais*", ou, para usarmos a expressão de Said, do *imperialismo cultural*.

228. COSTA, Oswaldo. "A 'descida' antropophaga". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 8, mai, 1928.

229. TAMANDARÉ [Oswald Costa]. "Moquem". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª Dentição, n. 5, abr, 1929.

Não são poucos os textos na *Revista de Antropofagia* que recorrem a ideia de falsidade para caracterizar a cultura local, o que demonstra certo grau de amadurecimento dessas ideias na segunda metade da década de 1920. Para ilustrar, seguimos com mais um exemplo (desta vez, não assinado):

A ➢ Desde o Amazonas ao Prata, desde o Rio Grande ao Pará, o movimento antropofagico repercute com uma intensidade nunca jamais alcançada por nenhum movimento anterior. Pela primeira vez, as forças jovens do Brasil se reúnem e, solidarias, reagem contra a mentalidade colonial, contra a cultura de importação, contra a falsa literatura e a falsa arte, arrasando velhos preconceitos, destruindo igrejinhas de convecionalismo social e elogio muito literario, devorando com gosto e a goles de cauim o immigrante inadaptável.[230]

A estrutura e os ataques deste texto bem podem nos permitir pensar que seu autor seja um dos "oswaldos" (Costa ou de Andrade). Novamente o ataque religioso, artístico e moral, promovendo a visão de um jovem Brasil que procura devorar aqueles imigrantes inadaptáveis. Deparamo-nos com a vontade de formar um país independente, que rompe definitivamente com o período de servilismo e retome seus valores originais, atitude que, aparentemente, já vinha sendo perseguida desde *Klaxon*:

K ➢ Está chegando o dia em que o Brasil, em vez de celebrar centenários de fantasmas, proclamará a sua Independencia.[231]

Ainda que, neste caso, se trate de uma independência com caráter mais artístico (o autor estava comentando o lançamento do livro *Fausto: ensaios sobre o problema do Ser*, de autoria do brasileiro Renato Almeida), fica evidente que a independência do Brasil (proclamada havia um século) não é reconhecida em sua plenitude: culturalmente, esse grupo de escritores ainda se veem dependentes. Como aponta Said "*as nações contemporâneas da Ásia, América Latina e África são politicamente independentes, mas, sob muitos aspectos, continuam tão dominadas e dependentes quando o eram na época em que viviam governadas diretamente pelas potências europeias*" (1995, p. 51). São nações que parecem buscar, antes que sua independência, sua identidade, em uma atitude de querer desvincular-se de um centro de dominação para questionar sua própria condição. Assim como em *Klaxon*, também alguns autores de *Martín Fierro* questionam sua origem, reconhecendo que já haviam se desvencilhado do domínio político ibérico quando recaíram no domínio cultural italiano ou francês (lembremos da capital cultural do século XIX para Benjamin):

230. "DESDE o Rio Grande ao Pará!". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª Dentição, n. 13, jul, 1929.

231. V.L. "Livros". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 2, p. 15, jun, 1922.

M ➢ España no tiene ningún interés intelectual para nosotros. Seamos justos, más lo tienen Francia e Italia, pero nosotros vanguardistas de la N. S. Argentina, reivindicamos el derecho de ser vírgenes de toda influencia y maravillarnos todos los días con las cosas nuestras, nacionales, criollas, que vamos descubriendo en nuestra ciudad y en nuestro campo. (...)

No tenemos interés ni por Madrid, ni por España. No hay allí ascensores, ni calefacción, ni tangos porteños. No hay interés. Si ellos quieren (...) no tenemos inconveniente en reconocer que nosotros somos los conquistadores y ellos los conquistados.[232] *

No formato de resposta a um artigo intitulado *Madrid, meridiano intelectual de Hispano-América*, que foi publicado no jornal espanhol *La Gazeta Literaria*, uma série de autores, incluindo aí Nicolás Olivari (autor do trecho acima), reflete sobre a condição dessa região denominada América Hispânica, afirmando, por um lado, sua completa independência cultural e intelectual da Espanha, mas sem saber definir o que seria essa região. Consideram-se livres de qualquer influência e assumem descobrir em suas cidades e em seus campos as maravilhas nacionais e *criollas* (a exemplo da filosofia antropofágica, "*descoberta aqui mesmo*"). Procuram inverter a lógica, afirmando que os espanhóis são os conquistados,[233] mas não deixam de apontar para o desejo de se independentizar, ainda que não consigam compreender o que existe no sentimento que une, sob a definição *hispanoamericanismo*, diferentes povos espalhados pelo continente:

M ➢ Hispanoamericanismo. ¿Qué significa esta palabra? ¿Qué índole de manifestaciones sociales e intelectuales caen bajo esta dominación? No es ni un concepto geográfico, ni político, ni étnico, ni idiomático. (...) Posiblemente, este sentimiento de hispanoamericanismo debe existir en alguna parte para que se hable de él.[234] **

De forma parecida, o mesmo questionamento aparecerá em mais um artigo publicado em *Antropofagia*, que tenta desvincular duas imagens criadas em torno do nome *Brasil*:

---

232. OLIVARI, Nicolás. "Madrid, meridiano intelectual Hispano América". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 4, n. 42, jun/jul. 1927. Não paginado.

* *Espanha não possui nenhum interesse intelectual para nós. Sejamos justos, mais os têm França e Itália, mas nós, vanguardistas da N. S. Argentina, reivindicamos o direito de sermos virgens de toda a influência e nos maravilharmos todos os dias com coisas nossas, nacionais,* criollas, *que vamos descobrindo na nossa cidade e no nosso campo. Não temos nenhum interesse por Madri, nem por Espanha. Não há lá nem elevadores, nem aquecedores, nem tangos portenhos. Não há interesse. Se ele querem (...), não sentimos nenhum inconveniente em reconhecer que nós somos os conquistadores e, eles, os conquistados.*

233. Como vimos no final da seção *A cidade real: conflitos e assimilações*, a partir do texto *Regent Street*.

234. PAZ, Pablo Rojas. "Hispanoamericanismo". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 2, n. 17, mai. 1925. Não paginado.

** Hispano-americanismo. *O que significa esta palavra? Que índole de manifestações sociais e intelectuais figuram sob esta denominação? Não é um conceito geográfico, nem político, nem étnico, nem idiomático (...). Possivelmente este sentimento de* hispano-americanismo *deve existir em alguma parte para que se fale dele.*

A ➢ A antropofagia identificava o conflicto existente entre o Brasil caraiba, verdadeiro, e o outro, que só traz o nome. Porque no Brasil ha a distinguir a élite, européa, do povo, brasileiro. Ficamos com este, contra aquela.[235]

Mais uma vez uma referência ao Brasil de aparências, "*que só traz o nome*", ligado ao europeu e à elite burguesa, em oposição ao Brasil verdadeiro, "*do povo*". A independência significa, nos quatro textos anteriores, recuperar a essência de um determinado lugar antes, ou apesar, da presença do europeu: reconhece-se que apenas se desvinculando do pensamento que foi importado será possível identificar o próprio lugar ao qual se pertence, este ainda desconhecido. Daí a proposta antropofágica de deglutir e digerir a cultura europeia, como deixa claro o poema *O homem que eu comi aos bocaditos*:

A ➢ Elle me amolava tanto que eu já o tinha de olho para um churrasco
Uma vez elle falou em "Amor por principio".
Eu achei que uma citação dessa merecia uma dentada. E ferrei-lhe os dentes.
Outra vez sahiu-se com "A ordem por base".
Eu me indignei tanto que mordi-lhe de novo.
De uma feita, passeando com elle, ouvi de sua boca "O progresso por fim".
Era demais!
Rasguei a carne do "cidadão" a causa de dentadas.
Agora elle anda branquinho por causa da brancura do esqueleto.
Eu comi toda carne d'elle e somente deixei a lingua avermelhando na alvura da caveira.
Eu deixei a lingua de proposito.
E quero ver si elle tem coragem de me dizer "Viver para outrem, viver às claras".
Si elle disser, então morrerá como peixe: pela boca.
O coitado é positivista, e talvez por isso estava com a carne mesmo no ponto de ser comida.
E eu comi.[236]

Aparentemente, o autor mostra-se contrário às ideias propagadas pelo "cidadão", como "*amor por princípio*", "*a ordem por base*", "*o progresso por fim*" e "*viver para outrem, viver às claras*" (esta última apenas imaginada), claramente provindas da corrente de pensamento positivista tão criticada pelos *antropófagos*. No entanto, já havíamos visto anteriormente que estes ataques ao positivismo eram correntes, demonstrando a oposição a um pensamento que há pouco estava vigente na Europa. O que nos chama a atenção aqui, no entanto, é a denominação dada ao homem que foi devorado: "cidadão", cuja ironia embutida nas aspas nos esclarece a posição tomada pelo autor com relação a ideia de "pertencer a uma cidade". Poucas são as menções que surgem na *Revista de Antropofagia* ao ambiente urbano, geralmente associada a um

235. JAPY-MIRIM. "de antropofagia". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª Dentição, n. 2, mar, 1929.

236. PRESENTE, João do [Oswald de Andrade, possivelmente]. "O homem que eu comi aos bocadinhos". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 6, p. 4, out, 1928.

grau de civilidade que deve ser devorado junto com as demais características europeias. Embora não com tanta intensidade e frequência, também nas outras revistas aparecem menções a um ambiente europeu que parece não ser aquele ideal para a realidade que se vive nas cidades habitadas por nossos personagens.

Dessa forma, a imagem do ambiente urbano concebida dentro da ideia de modernidade é vista por alguns autores como mais um elemento desse pensamento europeu indevidamente ou irresponsavelmente absorvido pelo homem que vive "nas periferias" do mundo moderno. Assim, admitindo que no conflito proposto por Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) entre civilização e barbárie, a cidade assume o papel de ambiente civilizatório, civilização que é atacada por alguns autores, muitos deles derivados da antropofagia – com ataques mais diretos –, mas também em outros que desconfiam do ar civilizatório imposto pelos conquistadores, sem, no entanto, conseguir colocar de forma clara a relação entre o rechaço à civilização europeia e o questionamento da cidade aonde vivem. Antes de entrar nessa cidade, vamos tentar entender melhor esse conflito.

Da cidade civilizada ao bárbaro primitivo

> Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1994b, p. 225)

A ➢ A Barbárie dura séculos. Parece que seja ela o nosso elemento: a razão e o bom gosto não fazem senão passar.[237]

A aparente oposição entre o bárbaro e o civilizado responde a uma dialética cujo sentido se faz a partir da ideia de um civilizado que nasce dos valores iluministas (como a razão, o progresso e o universalismo) e se coloca como condição preferível ao homem moderno. O bárbaro surge, assim, como o ser *ainda não* civilizado, etapa inicial de um processo cujo objetivo final é a transformação do homem primitivo neste homem novo, portador dos valores modernos que, como vimos, fazem-se de universais como forma de garantir a centralidade do poder narrativo do discurso histórico europeu. O "ainda não" torna-se ícone dessa submissão histórica, da implantação de uma percepção temporal linear e ascendente que deixa os povos "periféricos"

237. D'Alembert. "Discurso preliminar da Enciclopédia". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 3, p. 1, jul, 1928.

em uma condição de permanente "atraso".[238] Trata-se, nas palavras de Dipesh Chakrabarty, da consciência historicista:

> Poder-se-ia dizer que o historicismo – e, inclusive, a ideia moderna, europeia, da história – se apresentou diante dos povos não europeus do século XIX como uma pessoa que diz a outra "ainda não". (...) Isso era a consciência historicista: a recomendação aos colonizados de que esperassem. (2008, p. 35)

Forja-se uma oposição onde o bárbaro representa o polo negativo, diante de uma sociedade europeia civilizada que deve ser almejada pelas sociedades por ela colonizadas. Ao destacar o trecho acima de D'Alembert, publicado como parte do capítulo introdutório *Discurso preliminar da Enciclopédia*, a *Revista de Antropofagia* ironiza a lógica dessa frase (pertencente a uma obra ícone do movimento iluminista, de 1750) justamente por descontextualizá-la: localizada longe do centro da *razão e do bom gosto*, esta aclamação do desejo iluminista transforma-se na constatação de sua artificialidade. O objetivo de opor-se à essência do homem primitivo e bárbaro transforma a "civilidade" em uma ferramenta à margem da condição natural do homem. A civilização (europeia) não é mais o centro, mas uma construção a partir da implementação da consciência historicista no homem primitivo. Aos poucos, os antropófagos vão devorando e digerindo essa relação entre bárbaro (povos descobertos) e civilizado (europeus), deflagrando uma tentativa de disfarce histórico no que aparentava ser um conflito entre polos opostos de uma condição humana:

A ➢

> É preciso constatar que todos os povos civilisados conduziram-se para com os naturaes dos paizes descobertos, com a mesma ferocidade: Espanhoes, Portuguezes, Holandezes, Inglezes, Francezes, Alemães. A maneira deshumana e assassina com que os Europeus lutaram contra esses povos e que deixou longe toda a selvageria dos mesmos, nos conduz a uma conclusão antropológica que não é de pouca importancia: *o abismo que separa o civilizado do chamado selvagem não é tão grande como parece*...[239]

Nesta citação, a imagem do que seria o "civilizado" é questionada pela revista, que o coloca no mesmo lado da balança que o "selvagem", dada a forma como se deu o processo de conquista colonial. Ironiza-se novamente o europeu, uma vez que é a partir do ponto de vista deste que é possível chamá-lo de bárbaro – no lugar do civilizado que ele acredita ser. Ainda que este debate, da forma explícita como vem sendo apresentado, ocorra quase exclusivamente

238. A incorporação dessa perspectiva histórica é uma das características presentes nas linhas historiográficas que apontam para o subdesenvolvimentismo ou para a dependência.

239. GERLAND. "Os documentos antropofagicos". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª Dentição, n. 2, mar, 1929. Grifo do autor.

na *Revista de Antropofagia*, é possível ver algumas nuances em outras publicações, como neste trecho de Ildefonso Valdés, publicado em *Martín Fierro*:

M ➢ Está por verse la acción civilizadora de España en América. (...)

Lo que Uds. llamaron conquista fué saqueo, destrucción, rapiña. Lo que Uds. llaman influencia intelectual, ibero-americanismo, maternidad protectora, es el espejismo de un señorío que ya no poseen.[240] *

Além da discussão sobre a farsa da "*ação civilizatória da Espanha na América*", que parece confundir "*conquista*" com "*saques, destruição e roubo*", o que mais nos chama a atenção neste parágrafo é a "*ilusão de um domínio que vocês já não possuem mais*"; em outras palavras, o autor destaca que a intenção da Espanha (a qual podemos estender a outros países colonizadores europeus) em manter uma certa "*influência intelectual*" sobre a América serve como forma de manter a ilusão de que a Europa foi e continua sendo um modelo. A acusação de Valdés revela que a América, neste caso, é uma ferramenta de domínio sobre a representação da influência cultural que a Europa supõe manter sobre suas ex-colônias. Como vimos anteriormente, a influência não está no ato cultural em si, mas na sua representação histórica, que aqui só transparece pois o conflito entre bárbaro e civilização é questionado.

É interessante também observar a opinião daqueles que concordam com a suposta relação cultural desigual e, ainda que situados na margem do sistema, apontam para a aceitação da influência como solução para ultrapassar o "atraso" cultural e social dessas sociedades, como no artigo onde Rosario Fusco cita a frase de um colega:

A ➢ Abaixo, carta de identidade dêle [Fabio Luz Pai] apresentada por intermedio do Correio do Brasil de sete de maio de mil novecentos e vinte oito:

> "O Brasil não pode fugir ao contacto dos povos mais civilizados e não póde recusar a influencia das correntes literarias das outras terras." Etc.

Daqui a alguns ânos (...), é preciso não ezistir nem um desses idem entendidos pra remedio. E pra evitar trabalhos maiores precisamos desde já ir comendo essa gente toda, antes que éla nos devore.[241]

---

240. VALDÉS, Ildefonso Pereda. "Madri, meridiano, etc.". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 4, n. 42, jun/jul. 1927. Não paginado.

* *Está por aparecer a ação civilizadora da Espanha na América (...). / O que vocês chamaram conquista foi saqueio, destruição, roubo. O que vocês chamam influência intelectual, ibero-americana, maternidade protetora, é a ilusão de um domínio que vocês já não possuem mais.*

241. FUSCO, Rosario. "Açougue". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 4, p. 2, ago, 1928.

Obviamente que essa aceitação passiva da influência dos "modelos culturais" também encontra seu correspondente no interior desses supostos centros, como na fala de 1910 do diplomata francês Jules Harmand, destacada por Edward Said quando se refere às tentativas das nações econômica e militarmente mais avançadas exercerem pressão sobre aquelas mais desfavorecidas:

> Embora as colônias, em sua maioria, tenham conquistado a independência, muitas atitudes imperiais concomitantes à conquista colonial ainda persistem. Em 1910, o defensor francês do colonialismo Jules Harmand dizia:
>
> > É necessário, pois, aceitar como princípio e ponto de partida o fato de que existe uma hierarquia de raças e civilizações, e que nós pertencemos à raça e civilização superior, reconhecendo ainda que a superioridade confere direitos, mas, em contrapartida, impõe obrigações estritas. A legitimação básica da conquista de povos nativos é a convicção de nossa superioridade, não simplesmente nossa superioridade mecânica, econômica e militar, mas nossa superioridade moral. Nossa dignidade se baseia nessa qualidade, e ela funda nosso direito de dirigir o resto da humanidade. O poder material é apenas um meio para esse fim. (SAID, 1995, p. 48)

Nestes dois últimos trechos é possível identificar algumas relações entre o poder econômico e militar de algumas nações com a sua capacidade de agir sobre as representações culturais de uma determinada sociedade. É justamente contra a ideia de que as "*civilizações superiores*" tem o "*direito de dirigir o resto da humanidade*" que alguns dos nossos escritores se opõem. Uma vez que, como vimos, a cidade aparece intimamente ligada ao desejo civilizatório,[242] ela será usada como instrumento para os ataques irônicos dos antropófagos contra a civilização, os quais buscam associar os aspectos negativos que predominam no ambiente urbano e que não existiam antes da chegada dos europeus:

A ➢ É um regalo para os cronistas policiaes quando matam alguem. Geralmente trata-se de um assassinato covarde por "motivos de honra". É um não mais acabar de certo vocabulario an-

242. Além dos pensadores europeus (como apontamos na nota 177), ver também o trabalho de Adrián Gorelik, *O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização*, sobre o caso específico da cidade americana. Nele, Gorelik afirma que "*a cidade americana não é apenas o produto mais genuíno da modernidade ocidental, mas também, ademais, é um produto criado como uma máquina para inventar a modernidade, estendê-la e reproduzi-la.*" (apud MIRANDA, 1999, p. 55). Na sequência, o autor aponta para o conflito de Sarmiento, quem teria usado a cidade "*como ancoragem polar da civilização frente a dupla barbárie da natureza americana e do passado espanhol*" (p. 55). Com isso, "*nem é preciso que as cidades realmente existentes cumpram efetivamente com os princípios desse imaginário [moderno], já que para ele [Sarmiento] a cidade é a modernidade e a civilização por definição, muito além das características reais que encarne em cada momento. A cidade, como conceito, é pensada como o instrumento para chegar a outra sociedade. (...) e nessa política a cidade foi o objeto privilegiado*" (p. 56).

> ti-scientifico incrivel numa cidade que se diz civilizada como esta. "Deshonrou", "deshonestou", "enxovalhou", etc., etc.[243]

Nada mais claro que uma "*cidade que se diz civilizada*", muito provavelmente dirigida para a São Paulo da década de 1920, onde argumentos ironizados pelo autor ("*Motivos de honra*": "*Desonrou, desonestou, enxovalhou*") levam ao assassinato divulgado pelo "*jornalismo provinciano*". Negar a influência europeia é negar a civilização, levando, assim, ao ataque à cidade e os elementos que a compõem:

A ➢

> Os antropofagos não são modernistas. Para eles se torna plenamente inutil rejuvenescer uma mentalidade que não os satisfaz. (Todas as nossas refórmas, todas as nossas reações – continua Oswald de Andrade – costumam ser feitas dentro do bonde da civilização importada. Precisamos saltar do bonde, precisamos queimar o bonde). Mas também não são primitivistas. Oswaldo Costa esclarece: – não se deve confundir volta ao estado natural (o que se quer) com volta ao estado primitivo (o que não interessa).[244]

O "*bonde da civilização importada*", expressão que sintetiza todas as etapas descritas anteriormente e que aparecem aqui vinculadas a um dos elementos mais característicos da cidade moderna – o bonde, tão idolatrado por alguns escritores de *Klaxon* e que serviu de inspiração para o título do livro de poemas urbanos de Oliverio Girondo –, passa a ser alvo das críticas antropofágicas devido, principalmente, ao seu valor simbólico e imaginário; em outras palavras: à sua *representação*. Os inúmeros ataques anônimos da antropofagia (associados quase sempre a Oswald de Andrade e a Oswaldo Costa) vão atuar na distorção existente entre o objeto em si e sua representação histórica, dentro do conflito entre civilizado e selvagem, o que gera a ironia humorística adotada pela revista. Neste conflito, a revista defende que o "selvagem" deve manter-se longe de qualquer possibilidade de contágio do europeu, sendo a incorporação do selvagem pelo ambiente urbano vista como uma perda e não um ganho (como sustentado por aqueles que consideram a cidade pertencente ao polo positivo do conflito ideológico em torno do bárbaro e do civilizado):

A ➢

> Civilização e selvageria são dois termos que, hoje, mais do que nunca, se contradizem num sentido inteiramente novo. Ninguém pode traçar limites muito severos ao que se pode chamar de selvageria, em se tratando dos seres simples que vivem em completa nudez e se alimentam de cousas exóticas. De algum modo, elles não são inferiores em cousa alguma aos seres que vestem casaca, jogam na Bolsa, rodam sobre as molas macias dos automóveis, fumam charuto e atiram uns ares de importancia sobre o commum da humanidade. (...)

243. "JORNALISMO provinciano". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª Dentição, n. 3, mar, 1929.

244. "DE ANTROPOFAGIA". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª Dentição, n. 4, abr, 1929.

> Vivendo em estado de innocencia, inscientes do que seja direito de propriedade e outras convenções sociaes posteriores, os indios são os ultimos representantes da primitiva communidade humana. Não sabemos si eles ganham ou perdem em incorporar-se aos civilizados (...). A civilização não passa de um amontoado de fórmulas e exterioridades para disfarçar os mesmos instinctos que o indio não se envergonha de ostentar livremente, o que tanto vale dizer que a civilização se basea exclusivamente na hypocrisia. (...)
>
> Estamos daqui a ver os 10.000 indigenas do Maranhão, usando roupas cintadas, bengala, discutindo politica, tomando cocaina e bebendo "cognac" falsificado, os homens; as mulheres, de saias curtas, cabello "a la garçonne", frequentando cinema, discutindo "toilettes" e fumando cigarrilhas de ponta de ouro. Que horror! Não; mil vezes a nudez, o cauim, a vida livre das florestas.[245]

Partindo da questão sobre se a incorporação dos índios aos civilizados traz vantagens ou perdas, o autor logo se prontifica a defender o estado natural dos primeiros em face à hipocrisia na qual se baseiam os segundos, uma fórmula que leva o índio a se envergonhar dos valores que seriam naturais e inerentes ao ser humano, mas que a civilização conseguiu corromper. Para ilustrar a transformação dos índios em civilizados, aparecem referências negativas à bolsa de valores, aos automóveis e às vestimentas, que são desconstruídos quanto ao seu potencial de superioridade. Ao mesmo tempo, o texto traz uma imagem de índios vestidos e politizados, drogando-se e prostituindo-se, com os quais se diz horrorizado, preferindo "*mil vezes a nudez, o cauim, a vida livre das florestas*".

Trata-se de uma observação importante o fato de uma revista considerada parte do movimento vanguardista defender de forma tão veemente o retorno à vida selvagem no lugar da experiência urbana – já não mais libertadora, mas opressora e corrupta. É traçado um caminho oposto ao dos conquistadores, partindo de uma cidade civilizada, a qual é denunciada como um modelo que corrompe a natureza humana e leva ao surgimento do *homem moderno*, para chegar ao bárbaro primitivo, sinônimo de liberdade e da condição natural e original do ser humano. Em mais um ataque, Oswaldo Costa se opõe ao pensamento moderno europeu, nomeando alguns de seus personagens, para destacar a beleza da vida descolonizada:

A ➢

> Contra a servidão mental. Contra a mentalidade colonial. Contra a Europa. (...) Não queremos Leonardo, temos carrapato. Não queremos Wagner, temos mucuins. Não queremos literatura, temos vespas e beija-flôres. Aqui tudo cheira. Não queremos museus. Todas as coisas são grandes. Nietzche, para que?[246]

245. "OS INDIOS do Maranhão". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª Dentição, n. 15 [sec], [i.e. 16], ago, 1929.

246. COSTA, Oswaldo. "De antropofagia". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª Dentição, n. 9, mai, 1929.

Oposição aos valores da civilização que são transfigurados para a imagem da cidade em uma frase transcrita do *Manifesto Antropófago* na segunda dentição da revista:

A ➢ Foi porque nunca tivemos gramaticas, nem colleções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mapa mundi do Brasil.[247]

No lugar do pensamento europeu, entre as invenções de Leonardo, a música de Wagner e a filosofia de Nietzsche ("*velhos vegetais*" para Oswald de Andrade), Costa prefere os carrapatos, os mucuins, vespas e beija-flores, concluindo com um "*todas as coisas são grandes*" que parece retomar o pensamento de Borges sobre a validade das *orillas* na literatura e na história universal. Conseguir deixar de lado a consciência moderna para chegar às próprias raízes, ponto de partida para encontrar uma identidade própria e autêntica:

A ➢ Só êste refrão de Macunaíma – "Ai! Que preguiça!..." – vale como brasilidade mais do que todas as ruazinhas de arrabalde.[248]

Mesmo as ruas do arrabalde, paisagem associada aos refúgios da modernização do centro da cidade, não são poupadas pela *Antropofagia*, que se identifica mais com a preguiça de Macunaíma, a mesma apontada por Oswald de Andrade no "*mapa múndi do Brasil*". Estes autores questionam sua condição presente para encontrar um novo *lugar* nesse "*mapa múndi próprio e bárbaro*", movimento possível apenas quando se "*escova a história a contrapelo*" num processo similar ao sugerido por Benjamin em *Experiência da pobreza*, quando aponta para o aparecimento de uma nova barbárie:

> Essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. (...) um conceito novo e positivo de barbárie (...). Os artistas tinham em mente essa mesma preocupação de começar do princípio quando se inspiravam na Matemática e reconstruíam o mundo, como os cubistas, a partir de formas estereométricas, ou quando, como Klee, se inspiravam nos engenheiros. (1994b, p. 115-116)

Neste artigo, Benjamin se dedica a criticar a pobreza de experiência gerada pelo desenvolvimento da técnica. Referindo-se aos problemas psicológicos gerados nos soldados que retornaram do combate na Primeira Grande Guerra, o autor afirma que "*uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica*" (1994b, p. 115), desenvolvi-

247. ANDRADE, Oswald de. "do manifesto". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª Dentição, n. 1, mar, 1929.

248. MACHADO, António de Alcântara. "Um poeta e um prosador". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 5, p. 4, set, 1928.

mento que demonstra a pobreza da experiência humana, a qual encontra um paralelo, ainda segundo Benjamin, na arquitetura de vidro e aço proposta por Loos e Le Corbusier e estudada pela Bauhaus: "*Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral inimigo do mistério*" (p. 118). É opondo-se a esta arquitetura moderna que Benjamin defende a "*nova barbárie*", forma, segundo ele, de recriar ambientes onde é possível cristalizar experiências humanas e um sentido de história que mais se aproxima à tradição e à origem de um povo do que a artificialidade do historicismo.

Ao afastar o olhar e transpor essa leitura sobre a arquitetura para a cidade,[249] percebemos um ambiente onde a cristalização da experiência fica impedida dadas as transformações promovidas pelo processo de modernização das estruturas urbanas, refletindo numa forma de apropriação e uso desse espaço cada vez mais efêmera e superficial. Sentindo, ainda que sutilmente, os efeitos desse desprendimento espacial, alguns escritores vanguardistas vão manifestar um sentimento de negação da cidade, conseguindo atravessar a ideia de civilização incrustada nas fachadas-fetichizantes da cidade moderna para pressentir o oculto domínio sobre sua condição cultural. Como veremos, essa mesma cidade será a responsável por criar uma consciência em nossos personagens, apontando o caminho da libertação: a cidade purgatório de Engels, que purifica a alma de seus habitantes após um período de sofrimento, angústia e desprendimento.

Um lugar na cidade, fora da História

Fica claro pela análise deste capítulo que a *Revista de Antropofagia* é aquela onde aparece mais nitidamente o combate e a crítica ao modelo histórico adotado para explicar a condição presente daquele período e que, grosso modo, vem sendo adotada e aceita por alguns setores até os dias atuais: aquela onde a Europa é o princípio e o centro de um modelo cultural que foi transplantado para a América e cujas cidades são sua materialização em forma de um habitat para o homem moderno. No entanto, quando deixamos a discussão teórica para um segundo plano e adentramos na ideia de cidade esboçada por alguns de nossos escritores, encontramos vestígios desse desejo revisionista histórico que apontam para alguns questionamentos específicos sobre o lugar ao qual pertencem e, consequentemente, à sua própria identidade, independente da revista analisada, do grupo ao qual pertence o escritor, sua condição política ou socioeconômica.

249. Podemos aqui resgatar parte da discussão sobre a *aura urbana* sugerida no final do capítulo anterior: enquanto, para Benjamin, a arquitetura moderna não permite e fixação da aura, a cidade moderna que nega, por princípio, qualquer tradição, rompe com a aura urbana existente na relação da cidade (não-moderna, fora da *história*) com o homem.

São representações de cidades que nascem do conflito entre a estranheza e a assimilação da ideia do moderno, ora tido como condição intrínseca ao "novo homem", ora como uma irrealidade fantasiosa e inalcançável que jamais encontrou seu lugar no novo mundo. Referindo-se à São Petersburgo, Berman lembra a contradição entre uma cidade cuja intenção era "*impelir a Rússia, material e simbolicamente, para dentro do mundo moderno*" (2007, p. 268), mas que permanece sob o controle de um ambiente social que carrega os mesmos valores e tradições anteriores a essa modernização. A modernidade russa, para Berman, ao contrário da francesa, nascia do encontro entre uma tradição moderna e uma condição existente que a contrapunha, de forma que:

> As tradições dessa cidade são distintamente modernas, nascendo de sua existência como um símbolo da modernidade em meio a uma sociedade atrasada; mas as tradições de Petersburgo são modernas numa forma desequilibrada e bizarra, que brota do desequilíbrio e da irrealidade. (2007, p. 333)

Essa contraposição entre o moderno e o existente é que causa a sensação de "desequilíbrio e bizarrice", levando à ideia de irrealidade justamente porque se insiste em associar esse processo de transformação ao modelo central de uma modernidade "a la parisiense". Adjetivar de irreal um processo que está em curso apenas por apresentar supostos "desvios" desse modelo é persistir na validade de um valor universal da modernidade europeia que não pode materializar-se em outras regiões do mundo dada a incapacidade dessas regiões de o reproduzirem. O resultado dessa forma de pensar é que dificulta a formação de uma imagem sólida da identidade nas cidades representadas por essas vanguardas. No lugar da assimilação com o ambiente que se tentava reproduzir, sobressai a sensação de estranhamento com a cidade, como aponta Sevcenko ao referir-se a cidade de São Paulo:

> De tal modo o estranhamento se impunha e era difuso, que envolvia a própria identidade da cidade. Afinal, São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros, nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente de fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; **não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado**. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-la como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados.
>
> Esse vazio (...) indica acima de tudo um **lapso da consciência**. Um lapso que, se mantido, redundaria num permanente e grave mal-estar, ademais de uma terrível instabilidade psicológica. Vivendo num mundo onde as coisas não têm definição (...) – os personagens desse mundo em ebulição carecem, com urgência, de um **eixo de solidez** que lhes dê base, energias e um repertório capaz de impor sentidos a um meio intoleravelmente inconsciente. (1992, p. 31, grifo nosso)

Nesta passagem, percebe-se a transição de um problema identitário da cidade para a formação de consciência sobre o próprio habitante, que, sem conseguir reconhecer o seu lugar, torna-se incapaz de identificar a si mesmo. O "*lapso de consciência*" surge devido à falta de um "*eixo de solidez*", do reconhecimento de um ambiente assimilável que não os devore, o que leva a uma desestabilização dos "*sistemas de crenças e símbolos*" dos "*'novos homens' (...): essas criaturas, exasperadas por anseios de raízes, fixidez, amparo e comunidade tinham ao mesmo tempo as suas fantasias galvanizadas pela mais volátil e imprevisível das formas de vida social que jamais se vira*" (SEVCENKO, 1992, p. 310-311). Tradições locais entram em conflitos com uma modernidade que se diz universal e, para tal, tenta romper com as formas de vida preexistentes, criando novas fantasias que levam a uma confusão entre realidades, possibilidades e os limites da própria condição cultural e identitária. Antes de chegar à cidade, podemos ver como esse conflito se manifesta na relação que esses autores mantinham com a arquitetura que compunha o cenário urbano e a forma que ela era evocada nessas revistas.

Procurando algum sentido nas soluções arquitetônicas propostas pela vanguarda deste período, Beatriz Sarlo cita o *City Block*, uma proposta arquitetônica e urbanística desenvolvida entre os anos 1927 e 1935 pelo arquiteto Wladimiro Acosta para a cidade de Buenos Aires. Trata-se de um modelo baseado principalmente nos postulados modernos de Le Corbusier, com seus prédios laminares estandardizados sobre pilotis e distribuídos sobre as quadras portenhas de modo a permitir a livre passagem dos automóveis e a criação de espaços verdes abertos.[250] Segundo Sarlo, é curioso notar como as vanguardas portenhas deste período, radicais em suas propostas de romper com o passado e completamente livres para criar novas formas, permanecem presas à linguagem do racionalismo:

> O *city-block* imaginado por Wladimiro Acosta (...) é uma purificação da cidade, pensada como resposta aos desenvolvimentos caóticos inscritos na história da cidade real. Mas também se pode lê-lo como expressão da forte tensão utópica que marca o momento de início e afirmação das vanguardas. (...) **Quando a liberdade de projetar é completa** (...) **a opção pelo programa moderno indica a existência de territórios já conquistados, no plano simbólico,** mesmo que essas posições não se traduzam imediatamente em construções efetivamente erigidas em Buenos Aires, cidade que, de qualquer maneira, pode exibir, na década de 30, exemplos eficazes do novo estilo no cinema Gran Rex e no edifício Kavanagh, (2010, p. 53, grifo nosso)

250. Embora não construída, esta proposta serviu de base para o projeto do edifício *Nicolás Repetto*, da *Cooperativa El hogar obrero*, inaugurado em 1955 e de autoria de Wladimiro Acosta, Fermín Bereterbide e Alfredo Felici. Por se tratar de um único edifício, a questão urbana contida na proposta do *City Block* não pôde ser absorvida, restando as premissas arquitetônicas já expressadas por Wladimiro Acosta.

exemplos de arquitetura que remontam ao exemplo de Benjamin em *Experiência da Pobreza*, como vimos no final da seção anterior: uma arquitetura que não permite que nela se fixem as raízes ansiadas pelos "*novos homens*" citados por Sevcenko, resultando em uma paisagem "*feita no seu íntimo de impressões fragmentárias, de sensações fortes mais vagas, de símbolos irresolutos (...), essa paisagem amalgamaria seus elementos numa presença inconsútil através dos novos padrões arquitetônicos, da figuração urbanística*" (SEVCENKO, 1992, p. 12).

Notemos que Sarlo aponta para a presença de "*territórios já conquistados, no plano simbólico*", explicação possível para a adoção dos padrões modernos na prática arquitetônica dos arquitetos da vanguarda, um plano simbólico que também pode ser interpretado em uma instância cultural, como colocado por Said em seu *Cultura e imperialismo*, apontando para a dominação imperial sobre o sistema de representação cultural das sociedades conquistadas. Neste sentido, esta explicação também pode ser aplicada sobre a preferência que as revistas da vanguarda literária lançam sobre a arquitetura moderna em detrimento do movimento eclético, como se a primeira fosse melhor representante de um estilo pertencente ao seu próprio tempo e espaço. Esta atitude está presente mesmo na *Revista de Antropofagia*, através dos ataques ao arquiteto Christiano Stockler das Neves. A respeito da Estação da Estrada de Ferro Sorocabana (1922 a 1938), cujo estilo faz referência à arquitetura neoclássica francesa, a *Revista de Antropofagia* publica o seguinte artigo:

A ➢ A *Revista de Antropofagia* considera o sr. Cristiano das Neves um dos maiores criminosos de São Paulo. Um só facto basta para condenál-o sumariamente: Ter feito a Estação Sorocabana em estilo Luiz 16! Essa joia monumental que ficará para gozo de nossa cidade, graças à cultura e à coragem dos que se curvam como escravos ante a Europa passada e decrepita é a prova do quanto a sua inconciencia é capaz.

Agora o sr. Cristiano das Neves, gaguejando citações e igualando Miguel Ângelo a Bernini, vem acrecentar preciosos detalhes à sua figura provinciana.

Sobre a arquitetura vitoriosa de nossos dias, diz ele o seguinte: "não ha arquiteto capaz de crear um estilo aceitavel sempre que abandonar inteiramente as formas tradicionaes."

Mas então, ó cabeça de vento, quem foi que fez o primeiro "estilo aceitavel" antes de se ter implantado qualquer tradição arquitetônica no mundo?[251]

Criticando o arquiteto a partir de referências já repetidamente publicadas na revista sobre a escravização cultural "*ante a Europa passada e decrépita*", ainda não é possível, no entanto, identificar alguma preferência arquitetônica, apenas sua repulsa sobre o "*estilo Luiz 16*" e às citações à obra de Michelangelo ou Bernini, defendendo, inclusive, a possibilidade de cria-

251. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª Dentição, n. 8, mai, 1929.

ção de um estilo completamente novo, capaz de "*abandonar inteiramente as formas tradicionais*". No entanto, em um segundo artigo contra Christiano das Neves, já podemos notar certa defesa de uma arquitetura moderna, ainda que seja para contrapor-se aos anacronismos praticados pelo arquiteto:

A ➢ O sr. Cristiano das Neves, incorrigível "amigo do Belo", continua fulo de raiva com a arquitetura moderna. O nosso mestre Afonso Domingues é, porém, reconhecemos, coerente comsigo mesmo. Ainda outro dia o vimos passeando pelo Triângulo numa elegante cadeirinha empoada, fivela no joelho e punhos e bacalháo de legitimas rendas belgas do Ceará. O jovem ancião saltou depois, com bastante donaire, da sua graciosa gaiolinha doirada e em passo de minueto se dirigiu para o solar da sra. marqueza de Santos, onde, porém, foi informado de que a bemquista titular deixara de existir ha quase um seculo. O venerado mestre d'obras fez então um "ah!" de quem não sabia mesmo.

Excusam-se, pois, os seus furibundos ataques á arquitetura moderna. Podia sêr peior: o sr. Cristiano das Neves podia ainda estar atacando a machina a vapor ou pedindo fogueira para Galileu.[252]

O tom humorístico do artigo ironiza a arquitetura de Christiano das Neves como um estilo já pertencente ao tempo passado – "*nosso mestre Afonso Domingues*", em referência ao arquiteto português do século XIV. Em oposição a ele, a revista aponta para a *arquitetura moderna*, contra a qual o arquiteto dirige seus "*furibundos ataques*". Com isso, ainda que não se dizendo a favor da arquitetura moderna, a revista a utiliza como resposta ao estilo adotado por Christiano das Neves, quem acredita viver, aos olhos dos antropófagos, no século passado: "*o venerado mestre de obras fez então um 'ah!' de quem não sabia mesmo*". Assim, uma revista que se opõe duramente a qualquer interferência do pensamento europeu, não faz nenhuma crítica à arquitetura moderna que aos poucos chega ao território brasileiro (lembremos que alguns meses após a publicação deste artigo, Le Corbusier realiza sua visita às cidades de São Paulo e Rio de Janeiro). É notável, então, como uma revista que se contrapõe à própria ideia de cidade por sua relação ao ideal de uma civilização europeia moderna, não tece em todos os seus números um único artigo crítico à arquitetura moderna.

Tão notável, mas talvez justificável, é a clara e pública preferência à arquitetura moderna nas páginas da revista *Martín Fierro* através das palavras dos arquitetos Alberto Prebisch e Ernesto Vautier. Em constantes artigos publicados na revista, estes arquitetos apontam diferenças entre a "arquitetura decorativa" (da qual, por exemplo, faz parte o Palacio Barolo) e a "arquitetura dos engenheiros", caracterizada pela técnica e pela função como objetivo final, sendo a estética pura consequência do seu uso:

252. ADÃO & EVA. "Antiguidades". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª Dentição, n. 9, mai, 1929.

> El "Arte Decorativo" – producto menguado y falso de una actividad regida exclusivamente por el buen gusto caprichoso y la fantasía individual sin control y sin objeto – se encuentra reñido con todo afán estético serio y elevado. (...)
>
> He aquí el puente de Saint Pierre du Vauvray, obra de un ingeniero, de un técnico. He aquí la pasarela "decorativa" de nuestro rosedal, obra de un decorador, de un "artista". (...)
>
> En la primera, (...) una creación que nos conmueve por su grandiosidad despojada y su intenso valor plástico. Creación del espíritu, creación pura. Un punto de partida absolutamente racional, un resultado noblemente estético.
>
> En la segunda, el punto de partida racional se encuentra sustituido por la inocente y vanidosa pretensión de un "artista": la intención premeditada de decorar, de hacer arte. (...)
>
> El ingeniero, libre de la obsesión estética gracias al cálculo que le impide toda fantasía, ha alcanzado sin embargo un resultado de una belleza sorprendente, mostrando al artista el verdadero camino tradicional.[253] *

Autor de inúmeros projetos de inspiração racionalista, como o Obelisco de Buenos Aires (1936) ou o cinema Gran Rex (1937, o mesmo citado por Beatriz Sarlo), Prebisch inicia sua carreira de crítico de arte e arquitetura publicando artigos nas revistas *Martín Fierro* e *Sur* (muitos da primeira revista vêm assinado em conjunto com Vautier, com quem também realiza seu primeiro projeto urbano com reconhecimento do público em geral: o plano para *La ciudad azucarera* de Tucumán, de 1924). Assim como na literatura, onde a década de 1920 marca uma inclinação pela renovação estética sem transparecer preocupações de ordem ideológicas, é possível reconhecer nesses primeiros trabalhos de Prebisch (tanto teóricos como práticos) uma tendência ao esteticismo, aproximando-se da arquitetura racionalista, ainda que por vezes se dedique a exaltar a função da arquitetura sobre sua aparência. Talvez o exemplo máximo dessa postura seja o próprio Obelisco, que mesmo apresentando uma abstração formal de traços puros e geométricos, não deixa de ser um grande ornamento urbano, sem qualquer função que não marcar o festejo de aniversário da cidade de Buenos Aires: uma forma que supostamente parte da teoria moderna, mas sem um propósito claro para o ambiente portenho, fazendo-nos relembrar a

253. PREBISCH, Alberto, VAUTIER, Ernesto. "Fantasía y cálculo". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 2, n. 20, ago, 1925. Não paginado.

* *A "arte decorativa" - produto diminuto e falso de uma atividade regida exclusivamente pelo bom gosto caprichoso e pela fantasia individual descontrolada e sem objeto – encontra-se em desacordo com todo desejo estético sério e elevado. (...) / Temos aqui a ponte Saint Pierre du Vauvray, obra de um engenheiro, de um técnico. Temos aqui a passarela "decorativa" do nosso jardim de rosas, obra de um decorador, de um "artista" (...) / Na primeira, (...) uma criação que nos comove por sua grandiosidade despojada e seu intenso valor plástico. Criação do espírito, criação pura. Um ponto de partida absolutamente racional, um nobre resultado estético. / Na segunda, o ponto de partida racional é substituído pela inocente e vã pretensão de um "artista": a intenção premeditada de decorar, de fazer arte. (...) / O engenheiro, livre da obsessão estética, graças ao cálculo que o impede de qualquer fantasia, alcançou, entretanto, um resultado de uma beleza surpreendente, mostrando ao artista o verdadeiro caminho tradicional.*

citação de Sarlo sobre a preferência pela linguagem racionalista ainda quando é plena a liberdade projetual.

Este conflito nos permite confirmar uma vez mais a hipótese pós-colonialista sobre o domínio imperialista no campo cultural, desta vez manifestado pela arquitetura. Com isso também podemos compreender melhor a aparente contradição da vanguarda *martinfierrista* que, assim como na *Revista de Antropofagia*, deixa recair um olhar nostálgico sobre as transformações urbanas em curso neste período (como vimos no capítulo anterior) e, ao mesmo tempo, abre espaço para a defesa da arquitetura moderna. Rechaça a cidade modernizada procurando abrigos nos bairros ou nas lembranças de um passado irreal, mas defende a arquitetura dos engenheiros que transforma a paisagem urbana. Neste sentido, não deixam de ser curiosas as críticas lançadas sobre a arquitetura eclética de influência europeia produzidas neste período nas cidades americanas, como aquela praticada pelo arquiteto Martín Noel (1888-1963), irmão do político Carlos Martín Noel (prefeito da cidade de Buenos Aires entre 1922 e 1927). De formação europeia (estudou em Paris no início do século XX), Noel realizou um percurso por Peru e Bolívia ao retornar para a América (em 1913), de onde extraiu a base cultural da arquitetura que mais tarde viria a desenvolver, denominada neocolonial e reconhecida como a "*primeira reação de importância contra um modelo no qual se hegemonizou a cultura francesa*" (VALLEJO, 2004, p. 196).

No entanto, ainda que se opondo ao predomínio cultural francês na arquitetura, Noel é criticado em *Martín Fierro* por apresentar certa ingenuidade perante um estilo que ele acredita ser autenticamente americano, enquanto a revista o encara como uma releitura dos estilos da "*velha península*", em um artigo intitulado sarcasticamente *No-él!* (uma combinação de "Noel!" com "Não ele!"):

M ➢ Cuando se supo la noticia de que el Sr. Noel iba a iniciar una "cruzada artística", todos los que conocen su obra de arquitecto y de teorizador se sintieron justamente alarmados, pues descontaron que no quedarían (...) cornisa barroca ni remate churrigueresco que no fueron anotados en su carnet para servírnoslos de segunda mano a su regreso (...).

Arquitecturalmente el Sr. Noel es de una ingenuidad que ya llega a hacerlo simpático. Cree en un "estilo colonial", cuando los estilos arquitectónicos de la vieja península pueden ponerse todos en discusión.[254] *

254. "NO-ÉL!". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 3, n. 27-28, mai, 1926. Não paginado.

* *Quando se soube a notícia de que o Sr. Noel ia iniciar uma "cruzada artística", todos os que conhecem sua obra de arquiteto e de teorizador sentiram-se justamente alarmados, pois deduziram que não restaria (...) nem cornija barroca nem arremate* churrigueresco* *que não seriam anotados em seu caderno para servir de segunda mão ao seu*

Dessa forma, a revista ataca um arquiteto que pretende encontrar um estilo próprio para a América ou para a Argentina recorrendo ao mesmo passado cantado nos nostálgicos poemas de *Martín Fierro*, acusando-o de copiar estilos ibéricos, mas mostra-se satisfeita em adotar um estilo racionalista desenvolvido sobretudo por um franco-suíço como Le Corbusier, quem é recebido em 1929 em Buenos Aires pelo mesmo grupo de intelectuais que compõe essa vanguarda, passando a integrar em seguida inúmeras páginas da revista *Sur*, seja através de artigos próprios, ou de referências, como no seguinte artigo de Victoria Ocampo:

S ➢

> En su último libro, *Précisions*, asegura Le Corbusier que para resolver eficazmente la renovación del plano de la casa moderna es indispensable, en primer término, abordar la cuestión del moblaje. (...)
>
> "Cuando un objeto de uso no realiza una función, si no tiene más razón de ser que la estética, se ha convertido en un parásito". (...)
>
> [Alfred Stieglitz] me llevó junto a la ventana. Nueva York subía, por todos lados, en un gran germinar de rascacielos. Stieglitz me señaló la ciudad: - *I have seen it growing. is that beauty? I don't know. I don't care. I don't use the word beauty. It is life.* (...)
>
> Sentí que las palabras que Stieglitz me dijo junto a la ventana podían ser aplicadas a algunos de mis actos. Porque cuando Le Corbusier, al hablar de mi casa, dice gustarle mi manera de resolver "la aventura del mueble", me aprueba, en suma, por haber puesto en práctica, aquí, en el Sur, lo que piensa Stieglitz allá en el Norte.[255] *

Assim como nos textos de Prebisch e Vautier, Ocampo defende a funcionalidade da arquitetura e dos mobiliários sobre sua estética, ainda que, como observamos no final da seção *Uma cidade europeia latino-americana* (junto ao texto *Sobre un mal de esta ciudad*), suas residências são antes uma aplicação puramente plástica dos pressupostos racionalistas do que uma resposta ideológica ao pensamento moderno. Observamos ainda a forma como Ocampo faz

---

regresso (...). / Arquiteturalmente, o Sr. Noel é de uma ingenuidade que chega a fazê-lo simpático. Acredita em um "estilo colonial", mesmo que todos os estilos arquitetônicos da velha península possam ser questionáveis.

(**Churrigueresco*: de forma geral, termo utilizado para definir o barroco e o rococó tardios da arquitetura espanhola)

255. OCAMPO, Victoria. "La aventura del mueble". *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 1, n. 1, p. 166-174, verano, 1931.

* *Em seu último livro,* Precisões, *Le Corbusier assegura que, para resolver de forma eficaz a renovação do plano da casa moderna é indispensável, em primeiro lugar, abordar a questão do mobiliário. (...) / "Quando um objeto de uso não realiza uma função, se não tem nenhuma razão de ser além da estética, então se converteu em um parasita". (...) / [Alfred Stieglitz] me levou junto a uma janela. Nova York subia, por todos os lados, em um grande germinar de arranha-céus. Stieglitz apontou para a cidade: – "Eu a vejo crescer. É bela? Não sei. Não me importo. Eu não uso a palavra* beleza*. Isto é a vida". (...) / Senti que as palavras que Stieglitz me disse junto àquela janela podiam ser aplicadas a alguns atos meus. Porque, quando Le Corbusier, ao falar da minha casa, disse que gostou da maneira como resolvi "a aventura dos móveis", significa que a aprovou, em suma, por eu ter posto em prática, aqui no Sul, o que pensa Stieglitz lá no Norte.*

um percurso que vai da cidade moderna (Nova Iorque) até o mobiliário funcional de uma casa ao gosto de Le Corbusier, assimilando ideias do imaginário europeu e norte americano para pensar sua própria cidade, ainda que ela tenha assumido o compromisso de desenvolver essa reflexão a partir de uma posição distante da Europa: "*Livre-se para sempre da tentação de imitar as velhas e magníficas cidades da Europa, ou pareceria eternamente uma grotesca caricatura*".[256]

É notável, assim, como o conflito identitário das vanguardas gerados pela tentativa de assimilar uma narrativa histórica associada à Europa moderna se materializa em uma resposta arquitetônica marcada por incertezas e contradições quanto à relação estabelecida com uma Europa da qual se pretende o tempo todo se distanciar, ao mesmo tempo em que incorpora quase inconscientemente seus pressupostos culturais sob o disfarce do universalismo moderno embutido na concepção do *International Style*. Aparentemente livres para pôr em prática seus ideais arquitetônicos em países que há menos de uma década haviam festejado seus centenários de independência política e comemoravam a revolução vanguardista nas artes que se via livre das amarras da história e do passado, estes arquitetos, artistas, críticos e escritores não pareciam criar qualquer movimento que não mantivesse alguma relação com os movimentos culturais modernos, cujo epicentro narrativo que prega sua universalidade estava inevitavelmente ligado à Europa.

Assim, a dialética entre forma e função na arquitetura reflete a contradição narrativa de um centro para uma modernidade integradora: a estética modernista esconde um obscuro conteúdo travestido de universal que transforma qualquer passado "pré-modernismo" em anacrônico e incoerente, visto que a universalidade aponta para uma "nova história" igual a todos os povos. Neste sentido, quando voltamos nosso olhar para a cidade verificamos esse mesmo conflito sob uma nova materialização, resultando em uma nebulosa relação entre o poeta-habitante e o cenário urbano por ele vivenciado. A história da cidade, aqui, surge de um passado fantasma e sombrio que se projeto a partir da incerteza do próprio presente: não parece ser o correr do passado que conduz à conformação do presente, mas uma condição de indefinição identitária do presente que leva a idealização de uma história passada que oculta as forças que dela realmente fizeram parte e ainda se fazem presente. A exemplo do pesadelo de Borges, trata-se de uma máscara que esconde uma história verdadeira e, possivelmente, atroz, que se reflete na própria personalidade do personagem:

256. OCAMPO, Victoria. "Sobre un mal de esta ciudad". *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 5, n. 14, p. 99-104, nov, 1935, p. 99.

> Siempre sueño con laberintos o con espejos. En el sueño del espejo aparece otra visión, otro terror de mis noches, que es la idea de las máscaras. Siempre las máscaras me dieron miedo. Sin duda sentí en la infancia que si alguien usaba una máscara estaba ocultando algo horrible. A veces (éstas son mis pesadillas más terribles) me veo reflejado en un espejo, pero me veo reflejado con una máscara. Tengo miedo de arrancar la máscara porque tengo miedo de ver mi verdadero rostro, que imagino atroz. Ahí puede estar la lepra o el mal o algo más terrible que cualquier imaginación mía.* (BORGES, 1980, p. 16)

Esse sentimento de Borges, que se angustia por saber que existe algo por trás de sua própria face-máscara, mas que não se atreve a retirá-la por medo de descobrir sua aparência real, é traduzida para uma linguagem urbana no poema *Estación Nocturna*, de Andrés Caro, que utiliza elementos da cidade modernizada para trabalhar nela o seu próprio desespero quanto à sua origem, que se mistura com a falsa história dessa cidade (provavelmente Buenos Aires):

M ➢

> Toda una geometría de señales lucientes:
> fantasmas de ojos verdes, sangrientos y amarillos
> que espían en la sombra de los nocturnos puentes
> para clavar las hojas de sus negros cuchillos
>
> en nuestros corazones. Los trenes fatigados
> vuelven de un mundo extraño de dolor y de olvido
> y en el aire nocturno sus respiros ahogados
> parecen la tos ronca de un pulmón dolorido.
> (...)
>
> Corazón que entre tantas inquietudes te pierdes
> mitad dolor divino, mitad dolor humano,
>
> al dar vuelta el recodo de la vida ilusoria
> no grites sobre el mundo y no cuentes tu historia.[257] **

A solidão noturna na estação de trem faz nosso personagem rememorar junto aos trens um passado que, com certa dificuldade, tarda em surgir, vindo de um "*estranho mundo de*

---

* *Sempre sonho com labirintos e com espelhos. No sonho do espelho aparece outra visão, outro terror das minhas noites, que é a ideia das máscaras. As máscaras sempre me deram medo. Sem dúvidas senti na infância que, se alguém usava uma máscara, estava escondendo algo horrível. Às vezes (e estes são meus pesadelos mais terríveis) me vejo refletido em um espelho, mas me vejo refletido com uma máscara. Tenho medo de arrancar a máscara porque tenho medo de ver meu verdadeiro rosto, que imagino atroz. Aí pode estar a lepra, ou o mal, ou algo mais terrível que qualquer coisa que eu possa imaginar.*

257. CARO, Andrés L. "Estación nocturna". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 1, n. 10-11, out. 1924. Não paginado.

** *Toda uma geometria de sinais brilhantes: / fantasmas de olhos verdes, sangrentos e amarelos / que espiam na sombra das pontes noturnas / para fincar as lâminas dos seus negros punhais / em nossos corações. Os trens fatigados / voltam de um estranho mundo de dor e esquecimento / e no ar noturno seus suspiros afogados / parecem a tosse rouca de um pulmão dolorido. (...) / Coração que entre tantas inquietudes te perde / metade dor divina, metade dor humana, / ao virar a esquina dessa vida ilusória / não grite sobre o mundo e nem conte a sua história.*

dor e esquecimento". As luzes do semáforo (verde, sangue-vermelho e amarelo) são fantasmas que passam pela escuridão evocando lembranças que são como punhaladas no coração, seguidas de uma tosse rouca e dolorida de um pulmão atingido pela tuberculose, doença da cidade moderna portenha. Mas essa dor se divide: além de humana, é também divina. Não uma dor física, mas na alma do poeta, que se incomoda com uma "*vida ilusória*", vida por trás das máscaras de uma cidade que não pode contar ao mundo sua própria história. A cidade e o poeta se escondem – ou são encobertos – por uma história falsa, irreal, que não é própria, mas forjada para criar uma vida ilusória em meio a elementos de uma modernidade evocada na solidão noturna de uma estação de trem. Esta região do mundo está proibida de contar *sua* história.

Assim, o habitante-poeta deve optar entre a dor de uma vida sem identidade com a constante presença de um incerto passado, ou a permanente experiência do presente imediato, numa vida imprópria, sem poder questionar sua história e suas origens. Enquanto o poema de Andrés Caro reflete a primeira opção, o uruguaio Augusto Delfino (1906-1961) encontra na segunda possibilidade a forma para reconciliar-se com Buenos Aires após ter deixado sua Montevidéu:

M ➢ Que un ventarrón potente
tiendas capas de arena sobre la tradición
Mordamos como un fruto
el momento presente.
Nuestra emoción es hoy.

Ignoremos la historia.
(...)

Hay la verdad de ahora.
Al embarcarme rumbo a esta ciudad
ya el sol se me había escapado
tirándose por un lado del Cerro.
Más allá de una aurora
lo hallé brillando en Buenos Aires.

Montevideo – Buenos Aires
¡Que ha de haber diferencias!
Los mismos ojos famosos de mi patria
los encontré en la cara de una linda porteña.
(...)

Ciudad de Buenos Aires,
Ciudad grande y amiga:
cuando llegué a tus calles
ya no era un botija,

y supe que no había
cuarenta leguas sobre el río tendidas.
Y me sentí tan cerca
que nunca la nostalgia
me hizo un moño en el pecho.[258] *

Viver o momento presente, a emoção do hoje, após encobrir a tradição com camadas de areia. Sem história, vivendo-se apenas da "*verdade do agora*", ambas as cidades passam a exibir suas "características universais", deixam emergir os elementos de uma cidade moderna que as assemelham a todas as outras, não causando qualquer nostalgia ou sentimento de angústia ("*nó no peito*"): de desconhecida, Buenos Aires passa a ser uma "*cidade grande e amiga*". Nesta representação transparece a dificuldade em se formar vínculos identitários para além de uma relação fugidia e momentânea com essas "cidades modernas", as quais podemos entender agora como a porção de uma determinada cidade que sobrepõe uma narrativa provinda dos centros de poder econômico e político sobre uma história particular que surge de suas especificidades culturais, utilizando-se de uma seleção de determinadas imagens que correspondem à iconografia da "modernidade", entidade abstrata que abarca o processo de modernização econômica e política junto ao ideal cultural e social da vida burguesa. O resultado deste processo sobre a experiência do homem moderno nestas cidades figura entre a angústia de tentar identificar-se com um passado próprio e a exaltação de viver um período de modernização das estruturas urbanas com as quais forma-se uma relação efêmera e instável, apoiando-se constantemente sobre um presente que não para de se transformar e que jamais poderá ser assimilado e apropriado como um símbolo de identidade. Olhando para São Paulo e compartilhando essas observações, Sevcenko questiona o comportamento submisso próprio desses homens modernos:

> O que será que havia nesse canto das sereias modernas para que tanta gente em tantas partes do mundo se entregasse a ele de forma tão completa, **física e mentalmente**? Ou será que era outro som, um grito interior (...) que lhes abafasse a **consciência e a memória**? (1992, p. 308, grifo nosso)

258. DELFINO, Augusto Mario. "Montevideo – Buenos Aires". *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano 4, n. 43, ago. 1927. Não paginado.

* *Que uma ventania potente / atire camadas de areia sobre a tradição / Mordamos como um fruto / o momento presente. / Nossa emoção é hoje. / Ignoremos a história. (...) / Há a verdade de agora. / Ao embarcar rumo a essa cidade / já o sol havia escapado / jogando-se por um lado do Cerro. / Mais além de uma aurora / encontrei-o brilhando em Buenos Aires. / Montevidéu – Buenos Aires / Imagine, que existam diferenças! / Os mesmos olhos famosos da minha pátria / encontrei-os na cara de uma linda portenha. (...) / Cidade de Buenos Aires, / Cidade grande e amiga: / quando cheguei às suas ruas / você já não era uma menina, / e soube que não havia / quarenta léguas sobre o rio estendidas. / E me senti tão perto / que nunca a nostalgia / me fez um nó no peito.*

O som que abafa a consciência sobre si mesmo e a memória do seu passado, guiando o homem hipnotizado à experiência pura e abstrata da modernidade presente no único ambiente capaz de satisfazê-lo: a *cidade moderna*, uma cidade cujos elementos parecem manter preponderância sobre o habitante, mero espectador da transformação urbana independente de sua posição sobre ela e sua história. Se antes a cidade era o cenário para o homem moderno, agora o homem é apenas um figurante da cidade moderna: a constante transformação da paisagem urbana, caracterizada pelo dinamismo, pela velocidade, a simultaneidade e a fragmentação, oferece novas perspectivas e experiências que são registradas pela vanguarda não apenas sob a forma literária: as fotografias que acompanham este trabalho foram retratadas por Horacio Coppola e publicadas nos números 4 e 5 da revista *Sur*, algumas como parte de um ensaio denominado *Siete temas: Buenos Aires*, e outras cuja legenda infelizmente aparece cortada por falha da publicação.

Nestas imagens, recortes de uma Buenos Aires registrada pelo fotógrafo portenho que teve parte de sua formação realizada na Bauhaus entre 1932 e 1933, Coppola retrata paisagens de uma cidade que prescinde do ser humano. De uma série de 12 fotografias, apenas em duas aparecem silhuetas indefinidas, que parecem pertencer ao mesmo universo inerte dos objetos que formam uma composição própria do imaginário moderno. No entanto, essas fotografias se distanciam daquelas retiradas por Eugène Atget de uma Paris igualmente deserta: a cidade de Coppola não faz qualquer alusão a um passado nostálgico e irrecuperável como aquele presente nas fotografias parisienses, mas registram a força de uma cidade que é ela mesma o símbolo de uma modernidade vertiginosa e mecanizada. Aproxima-se, assim, mais das cidades russas rodtchenkianas do que da Paris de Atget, da mesma forma que, como vimos, as cidades descritas pela vanguarda literária mantém mais características em comum com a Nevski dos escritores russos do que com os bulevares haussmannianos. Segundo Schwartz, a Buenos Aires de Coppola é "*uma cidade que, fotografada a partir de seus diversos grupos sociais e registros arquitetônicos, impõe-se em sua visão de totalidade ao registro individual dos que acabam se transformando em seus próprios personagens*" (2013, p. 195).

A cidade moderna persegue, assim, seu objetivo de "civilizar": a cidade como forma de alcançar a modernidade, e não como consequência de um processo cultural. Esse objetivo inicia-se, primeiro, pelo universo dos símbolos e das imagens, conformando um imaginário que, aos poucos, molda as transformações da cidade e a atuação de seus personagens. Ainda sobre as fotografias de Coppola, Gorelik aponta que significam um:

> retrato de elementos até então dispersos em uma velha configuração urbana, no mesmo momento em que começavam a formar uma figura estável de um novo imaginário, em que começava a reunir-se em um novo sentido, para prever os pontos de partida da cidade moderna. (2013, p. 96)

Essas fotografias datam de antes de sua viagem de estudos a Berlim, de forma que não podemos admitir a interferência (ou "influência") do pensamento racionalista bauhausiano em sua obra. Por outro lado, é sabido que Coppola mantinha contato com o ambiente vanguardista portenho (através da leitura da revista *Martín Fierro*)[259], de forma que sua atuação já compartilhava algumas práticas teóricas comuns nesses artistas. Neste sentido, tanto o ambiente intelectual do fotógrafo, envolvido com os aspectos plásticos da vanguarda artística e arquitetônica, como a imposição do ambiente urbano que o envolvia levam a uma forma de representação que mantém semelhanças com aquelas praticadas nos centros formadores da narrativa moderna, indicando, como já apontamos através de Sarlo, para a conquista de planos simbólicos que incidem sobre as representações culturais. No entanto, percebemos no olhar de Coppola uma tentativa de perpassar a experiência da pura cenografia urbana para permear no significado dessa cidade moderna.

O resultado dessa procura é uma série de fotografias onde a cidade moderna surge silenciosa e vazia. Em algumas, o ambiente despovoado transmite a ideia de uma cidade que está pronta para receber o homem moderno, ainda a caminho. A vertigem pretendida por um edifício modernista de apenas cinco ou seis andares ao lado de uma árvore não mais alta que isso aponta para a tentativa de elevar o padrão "moderno" da cidade (fig. 01), assim como na cena em que edifícios igualmente modernistas são fotografados por detrás de dois postes que dividem a imagem em quadros, os quais juntos às diagonais do muro e dos fios de eletricidade dão movimento a esse cenário, como se o fotógrafo estivesse no interior de um automóvel em deslocamento (fig. 02). Também o porto traduz em suas formas duras e pesadas, repetidas quase industrialmente, a força da produção e a dinâmica da conexão entre a cidade e o além-mar; símbolo portenho devido ao papel desempenhado no povoamento da cidade pelos imigrantes, a ausência de humanos nesta foto parece ainda mais expressiva que nas demais (fig. 03). Mesmo a visão nostálgica de uma cidade do passado em constante evocação parece estar previamente preparada pelo posicionamento exato de uma poça de água que reflete um antigo casarão, aparentemente ausente na cidade real (fig. 04).

Localizado sobre um dos bairros mais tradicionais e movimentados da cidade, o bar noturno no bairro da Boca exibe algumas cadeiras desarrumadas que apontam para a recente presença de alguns clientes; no entanto, aparece agora praticamente vazio, onde há apenas uma figura sentada sobre a mesa, lendo algum jornal como quem não espera por mais ninguém. As

259. Conforme demonstra Schwartz, citando o próprio Coppola: "*Os* Martinfierristas. *A publicação mais ou menos semanal que eu comprava em uma banca ao sair do [colégio secundário] Mariano Moreno (...)*", continuando Schwartz: "*é pouco provável que Coppola fosse indiferente às novas linguagens visuais, poéticas e arquitetônicas internacionais, importadas por Martín Fierro, a mais multifacetada e polêmica de todas as publicações das vanguardas históricas latino-americanas dos anos 1920*" (SCHWARTZ, 2013, p. 194).

ruas, também desertas, são iluminadas apenas por este bar, tudo o mais está fechado e deserto: o próprio fotógrafo não participa da cena, refugiando-se no segundo andar de algum edifício, longe da rua (fig. 05). Diferente das demais imagens, existe aqui um clima de despedida, de adeus à cidade moderna, assim como na figura (provavelmente uma estátua) que aparece de costas para o fotógrafo, observando a cidade como se despedindo, mas sem qualquer ar nostálgico ou de tristeza (fig. 06). Essas fotos demonstram a possibilidade de entrar e sair da cidade moderna, sem, no entanto, sair de sua própria cidade. Coppola identifica a cidade moderna que existe dentro da sua própria Buenos Aires, uma dentre tantas outras cidades que ali dividem este mesmo espaço físico. E, através dessas imagens, é que Coppola consegue identificar o seu *lugar* dentro de uma Buenos Aires que *também é* moderna:

> Da minha *janela* – vendo com ânsia e maravilha – *olho* o real iluminado: *encontro* – de um ponto de vista dado – uma *imagem*, por assim dizer, de meu *mundo próprio*, quando, dos infinitos pontos de vista possíveis a partir da minha janela, escolho este, que é para mim o mais essencial e revelador do real, do presente. (HORACIO COPPOLA, 2008, p. 325, grifo do autor)[260]

Tendo a possibilidade de entrar e sair do mundo moderno, o fotógrafo se depara com o "*real iluminado*", uma imagem do seu "*mundo próprio*". Reconhece o que existe de próprio em uma cidade repleta de outras realidades que não são suas, conseguindo se desviar do "*canto da sereia*" ou daquelas luzes "*que o próprio demônio parece acender*". Não idolatra a modernização, mas tampouco subestima o poder que seu fascínio exerce sobre o homem da cidade. Perambula conscientemente pela Buenos Aires moderna, sabendo o momento certo de deixá-la para não ser consumido pelas forças que econômica, política, produtiva e historicamente a sustentam, apontando, ao mesmo tempo, para uma multiplicidade de experiências que provém de distintas narrativas históricas materializadas no espaço da cidade.

Retomando o discurso literário e reingressando na perspectiva que vê na cidade moderna a única alternativa para a experiência urbana das vanguardas, encontramos em um conto de Eduardo Mallea (1903-1982) as duas formas de encarar esta perspectiva vistas anteriormente: uma vida dolorida, sem identidade, imersa em um presente incerto de história duvidosa, ou uma vida alegre mas ilusória que se apoia sobre um constante instável presente. Trata-se da história de Avesquín, um imigrante recém-chegado a uma grande cidade – a princípio, hipotética – a qual se mostra, ao mesmo tempo, "*amável e enganosa*". O próprio título do conto

260. Um trecho desta citação também está presente em SCHWARTZ, Jorge. *Fundação de Buenos Aires: o olhar de Horacio Coppola*. In _____. *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América latina*. 2013. p. 199, utilizado como referência para a argumentação desenvolvida nesta seção do trabalho.

(*Sumersión*) deixa claro como Avesquín se deixa ser levado pela cidade, *submerso* nesse mar moderno:

M ➢ Aquella ciudad no ofrecía destinos blandos, aquella ciudad marcaba. (...) Tenía un aspecto amable y engañoso; engañaban sus calles rectas y limpias, tan hospitalarias que hasta su seno entraban, venidos de ultramar, las chimeneas y los mástiles para mezclarse con los árboles del país, en sus plazas; engañaban las luces, al anochecer, de un gigantesco estuario que esperaba a los viajeros como un horizonte suntuoso, iluminado; engañaban sus hombres, engañaban sus mujeres (...).

Poseídos de una sed de inmediata conquista siete mil inmigrantes llegaban por semana. (...)

Este acre y pobre olor humano no lo conocían los hombres y las mujeres de la ciudad, demasiado atentos a la pequeña ingeniería de su alma y a la inmensa ingeniería de su ciudad. (...)

Avesquín, llegado al puente, se detuvo. El puerto abría su boca monstruosa, la noche viajaba, las bellas aguas nocturnas oscilaban brillando.[261] *

Neste trecho nos deparamos com a primeira impressão que Avesquín forma da cidade: uma dura realidade que parece esconder uma mentira por trás da aparente imagem amigável. Suas "*limpas e retas ruas hospitaleiras*", as "*chaminés e os mastros do porto, que se mesclam com as árvores desse país*", ou as "*luzes do anoitecer*" enganam aqueles transeuntes que não estão "*demasiado atentos à pequena engenharia de suas almas e a imensa engenharia de sua cidade*". Avesquín identifica essas pessoas como pequenas máquinas (com sua engenharia interior) que funcionam em função da grande máquina: a cidade modernizada. No entanto, o personagem ainda encontra lugar para desfrutar a cidade que escolheu (ou que lhe foi dada a) viver. Mesclando as lembranças que o personagem carrega de sua antiga terra à ansiedade de encarar sua nova cidade, o narrador prossegue seu relato:

M (cont.) ➢ Lo iba llenando una alucinación angustiosa y al mismo tiempo una placidez, un bienestar, semejante a ese alivio que se siente al entregarse del todo, después de la crisis, a un lento dolor. (...) Era la voz del hierro, de las proas martilladas, de los silbatos guardianes (…). En la urbe, ante la grandiosidad helada, la suntuosidad vertical de una sorda Babilonia, las mil diagonales de cemento blanco, extrañaba su tierra, el Café de los Intelectuales, el teatro

261. MALLEA, Eduardo. "Sumersión". *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 1, n. 2, p. 86-134, otoño, 1931, p. 87-90.

* *Aquela cidade não oferecia destinos tranquilos, aquela cidade era marcante. (...) Tinha um aspecto amável e enganoso; enganavam suas ruas retas e limpas, tão hospitaleiras que ingressavam até o seu seio; vindos de ultramar, as chaminés e os mastros para se misturarem com as árvores do país, em suas praças; enganavam as luzes, ao anoitecer, de um estuário que esperava aos viajantes como um horizonte suntuoso, iluminado; enganavam seus homens e enganavam suas mulheres (...). / Possuídos de uma sede de imediata conquista, sete mil imigrantes chegavam a cada semana. (...) / Este azedo e pobre odor humano não era conhecido pelos homens e mulheres da cidade, demasiado atentos à pequena engenharia de sua alma e à imensa engenharia de sua cidade. (...) / Avesquín, ao chegar à ponte, se deteve. O porto abria sua boca monstruosa, a noite viajava, as belas águas noturnas oscilavam brilhando (...).*

Cómico, la señorita Iva, las iglesias barrocas del suburbio, los muelles de madera de su río nativo, descompuestos y hediondos. (...)

Desembarcó en la ciudad sin aprensión, alegremente, confiado y voraz como ante una granada de pulpa blanca. Los suburbios, la plaza, las instituciones, todo lo respiraba con el aire, aquella mañana de otoño, los ojos lentos y dilatados, los labios húmedos. Sentía una gratitud profunda hacia los hombres que pasaban sin fijarse en él, sin notar su condición, su áspero aire extranjero; (...) reía alborozado al ver que su pésimo español rudamente aprendido de su mujer, judía de Salónica, mejor deletreado a bordo, le servía para hallar un cuarto claro en cierto albergue del pintoresco suburbio, abierto a dos plazas, cerca del río. «Amsterdam Hotel», un hotel con nada de Amsterdam. Un poco de francés, un poco de español; poseedor de este raro brebaje, ¿qué secreto podía guardarle la ciudad? Alegre, caminaba, recién llegado, por las calles, repitiendo en voz baja el nombre del país, de sus regiones.[262] *

Avesquín se empolga com sua nova condição de imigrante, germinando nele uma sensação de bem-estar e confiança que o leva a "*entregar-se totalmente*" ("*física e mentalmente*", diria Sevcenko), ainda que carregue o pressentimento de uma experiência de dor e desconsolo, que dá a essa experiência nuances de uma "*alucinação angustiante*". A "*voz de ferro*" da cidade "*grandiosamente gelada*" o levava a recordar sua terra, com sues cafés, teatros e igrejas, elementos carregados por um tom localista que os tornam insubstituíveis, por mais que sejam constantemente associados à imagem homogênea das cidades modernas. Entre o passado e o presente, a sensação de que algo lhe é ocultado: "*que segredo poderia lhe guardar a cidade?*". Apesar disso, Avesquín ainda podia andar alegremente por suas ruas, tentando adaptar-se ao seu novo país, até que,

M (cont.) ➢ al tercer día (...) volvió solo a la ciudad, caminó toda la mañana; ¿para qué quedarse?, se preguntaba; pero la ciudad respondía llena de mármoles, sus hombres vestían con lujo, se respiraba en ella un oro líquido. (...)

262. Ibid., p. 91-98.

* *Ia enchendo-se de uma alucinação angustiante e, ao mesmo tempo, de uma placidez, um bem-estar, semelhante a esse alívio que se sente quando se entrega por completo, depois da crise, a uma lenta dor. (...) Era a voz de ferro, das marteladas do porto, dos apitos guardiões (...). Na urbe, diante da gelada grandiosidade, a suntuosidade vertical de uma dura Babilônia, as mil diagonais de cimento branco, sentia saudades da sua terra, o* Café de los Intelectuales, *o* teatro Cómico, *a senhorita* Iva, *as igrejas barrocas do subúrbio, os cais de madeira do seu rio nativo, descompostos e hediondos. (...) / Desembarcou na cidade sem apreensão, alegremente, confiante e voraz como se estivesse diante de uma romã branca. Os subúrbios, a praça, as instituições, tudo isso ele respirava junto ao ar, naquela manhã de outono, com os olhos lentos e dilatados e os lábios úmidos. Sentia uma gratidão profunda para com os homens que passavam sem olhá-lo, sem notar sua condição, seu áspero ar estrangeiro; (...) ria alvoroçado ao ver que seu péssimo espanhol, aprendido rudemente de sua mulher, judia de Salônica, cuja pronúncia pôde treinar a bordo, servia para encontrar um quarto claro em um certo albergue do pitoresco subúrbio, aberto a duas praças, próximo ao rio. "Amsterdam Hotel", um hotel com nada de Amsterdã. Um pouco de francês, um pouco de espanhol; possuidor dessa rara mistura. Que segredo poderia lhe guardar a cidade? Alegre, caminhava, recém-chegado, pelas ruas, repetindo em voz baixa o nome do país, de suas regiões.*

Salía y caminaba; no tenía ya delante una granada blanca; una fruta sí, vistosa, pero seca. Las avenidas no acababan nunca, todo lo largo exhibían casas y casas, ni un solo refugio, ni un solo núcleo de humana diversión, sino cafés con hombres, donde se apostaba a la luz de una claridad de escenario y se discutían concursos de supremacía sexual.[263] *

Com o passar do tempo, a relação do personagem com sua nova cidade vai se tornando menos prazerosa do que imaginado inicialmente. À pergunta "*para que ficar?*" a cidade lhe respondia mostrando as oportunidades que ali pareciam ser-lhe oferecidas: "*respirava-se nela um ouro líquido*". Continuava caminhando, mas não mais admirado com as lindas ruas arborizadas, e sim buscando, em vão, um refúgio para si em meio àquela repetição de casas e mais casas. Ainda restava em Avesquín um pouco da vontade de viver ali, mas aquele desejo de devorar a cidade – uma rara e exótica fruta – se perdeu: agora, diante de si, existe apenas uma fruta seca e sem gosto – mas ainda sedutora.

Mais algumas semanas passaram e, com elas, Avesquín

M (cont.) ➢ concibió un odio indecible por ese desierto populoso y edificado.

Ahora no se alejaba con rencor, sino con ese gran silencio que lo tenía invadido. Chocaba después con la rectitud violenta de los muros, con las cuadras regulares y áridas, con unos rostros sonrientes pero impenetrables, ásperos, inatentos, y sufría. (...) El asfalto le infundía una sorda desesperación, como al preso el espesor del hierro circundante; toda la impotencia de su carne se resentía. (...)

Cada uno tenía su ruta; en esta ciudad las rutas eran paralelas, como sus calles. (...) Se encaraba el progreso, el Progreso. Un enorme silencio humano gravitaba sobre la ciudad. (...)

Una profunda angustia acumulada lo hacía jadear y, al tropezar con un alambrado, cayó. Había quedado en una postura grotesca, extendido como un sapo, y se incorporó, despacio, sin pararse. Podía esperar el alba así, inmóvil; las embarcaciones estaban cerca. Las miró con alivio y esperó, antes de volver los ojos hacia esa elevación ya distante, donde comenzaba la ciudad, sus edificios, el páramo inmenso: Buenos Aires.[264] **

263. Ibid., p. 98-100.

* *ao terceiro dia (...) voltou sozinho à cidade, caminhou toda a manhã; "para que ficar?", perguntava-se; mas a cidade respondia cheia de mármores, seus homens se vestiam com luxo, respirava-se nela um ouro líquido. (...) / Saía e caminhava; já não tinha mais diante de si uma romã branca; uma fruta, sim: vistosa, mas seca. As avenidas não acabavam nunca, exibindo ao seu longo apenas casas e casas, nem um só refúgio, nem um só núcleo de humana diversão, apenas cafés com homens, onde se apostava à luz de um claro cenário e se discutiam concursos de supremacia sexual.*

264. Ibid., p. 100-134.

** *Concebeu um ódio inexplicável por esse deserto populoso e edificado. (...) / Agora, não se afastava com rancor, mas com esse silêncio que o tinha invadido. Depois, chocava-se contra a retidão violenta dos muros, com as quadras regulares e áridas, com uns rostos sorridentes mas impenetráveis, ásperos, desatentos, e sofria. (...) O asfalto provocava um duro desespero, como ao preso a espessura do ferro circundante; toda a impotência da sua carne ressentia*

Já não há mais vestígios da cidade alegre com a qual nosso personagem havia se deparado de início. À sensação de curiosidade e descoberta que existia antes ao caminhar por suas ruas, se opõe agora a mais dura e violenta monotonia de suas quadras, repletas de "*rostos sorridentes mas impenetráveis*", o mesmo rosto impenetrável e alegremente enganador atrás do qual a cidade real se esconde. Repetição, monotonia e um sorriso exaustivamente falso moldam a máscara do progresso com a qual a cidade veste a seus habitantes e a si própria. Quando Avesquín tropeça e cai, sua máscara se solta, seu halo se desprende. Após o choque, recompõe-se vagarosamente, mas finalmente livre de suas angústias, respirando aliviado enquanto espera, sozinho, pelo amanhecer.

Avesquín consegue, assim, soltar-se do canto hipnótico dessa cidade: libera-se da falsa aura que lhe havia sido imposta. Desprendido do seu domínio, pode vislumbrar uma distância entre eles, ainda que continuasse no seio dessa cidade: o porto, de onde Avesquín volta "*os olhos até este monte distante, onde começava a cidade, seus edifícios*". Nesse desprendimento, Avesquín conquista seu respeito sobre a cidade; não mais se entrega a ela, mas impõe uma primeira barreira para não ser por ela devorado. O segredo se revela: que seja Buenos Aires essa cidade, já não era nenhum mistério, mas que essa Buenos Aires, símbolo máximo da pujança moderna na América Latina deste período, seja vista como um "*deserto populoso e edificado*", um "*ermo imenso*", um vazio cultural, mas também de sentimentos, de espírito e de alma, de seres humanos, enfim, demonstra-nos como nosso personagem livra-se não apenas do mecanismo que faz a cidade funcionar, mas também da narrativa que construiu sua história e é utilizada para "*abafar a consciência e a memória*" de sua gente. O olhar que Avesquín lança sobre a cidade longínqua é o mesmo que a estátua fotografada por Coppola dirige aos distantes edifícios de Buenos Aires. Como quem se despede de uma vida, esperando o nascer de um novo dia, Avesquín prepara sua nova chegada, no mesmo porto onde havia desembarcado dias atrás, mas rumo a uma nova cidade: não a Buenos Aires moderna, mas a *sua* Buenos Aires.

Em mais um conto publicado em *Sur*, Eduardo Mallea se utiliza novamente dos elementos que caracterizam uma cidade moderna para compreender de que forma seus habitantes veem a si mesmos neste ambiente. No lugar de um operário imigrante, o autor narra um dia de trabalho de um jornalista argentino, percorrendo os lugares de Buenos Aires frequentados

---

(...). / Cada um tinha o seu destino; nesta cidade os destinos eram paralelos, como suas ruas (...). Encarava-se o progresso, o Progresso. Um enorme silêncio humano gravitava sobre a cidade. (...) / Uma profunda angústia acumulada o fazia suspirar e, ao tropeçar contra um alambrado, caiu. Tinha ficado em uma postura grotesca, estendido como um sapo, e se incorporou, devagar, sem parar. Podia esperar o amanhecer assim, imóvel; as embarcações estavam perto. As viu com alívio e esperou, antes de voltar os olhos até este monte distante, onde começava a cidade, seus edifícios, o imenso ermo: Buenos Aires.

pelo personagem e mostrando como os seus pensamentos se mesclam com o comportamento dessa cidade:

M ➢ El último día de noviembre, mientras caminaba por la calle en medio de una incesante multitud, me encontré de pronto solo. Las terrazas de los cafés estaban colmadas en el atardecer. (...) Había sido un verano árido, un año árido, y la ciudad parecía despoblada. (...)

El asfalto espejeaba, las luces corrían serpeando, la noche metropolitana crecía. (...) Muchos hombres huían de las tinieblas acercándose a los escaparates del bulevar. Un reloj alto marcaba sin números, el ángulo recto de las nueve. Me encontré solo. No tenía qué hacer ni dónde ir. Había escrito mi pequeña crónica para el diario extranjero (...). Había escrito sobre seres humanos – no sabía nada de los seres humanos. (...) Pasé junto a los leones pétreos erguidos en la fachada de un edificio. En el kiosko, los titulares de cada periódico tenían diez centímetros de altura, negros, ofensivos. (...) Miré la afluencia de gentes que bajaban con premura hacia el centro de la ciudad. (...) El sístole y diástole de los peatones decían: la vida es una oscura danza – la vida es una oscura danza.[265] *

A multidão em movimento, os cafés lotados, ruas asfaltadas e iluminadas, bulevares com vitrines que brilham na noite da metrópole enquanto seus relógios marcam geometricamente as nove horas: a típica imagem de uma cidade moderna onde o jornalista, caminhando pensativamente, assume o papel do *flâneur* solitário. Porém, ao contrário do *flâneur* baudelairiano, que costuma questionar os rumos que sua cidade tomou, procurando refúgios do tempo em meio às intensas transformações, nosso personagem assume essa cidade; não procura esconder-se, mas entender-se nela:

M (cont.) ➢ Entré de nuevo en la avenida. Era tan ancha. Primero venía el asfalto, luego las anchas aceras, luego los edificios. Realmente había hecho un año árido. Yo me sentía vacío e innecesario. No era ni lo que yo quería ser, ni lo que yo creía ser, ni lo que los demás creían que yo era.[266] **

265. MALLEA, Eduardo. "Momentum vitæ". *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 5, n. 11, p. 41-47, ago, 1935, p. 41-43.

* *O último dia de novembro, enquanto caminhava pela rua em meio a uma incessante multidão, encontrei-me, de repente, sozinho. Os terraços dos cafés estavam lotados ao entardecer. (...) Tinha sido um verão árido, um ano árido, e a cidade parecia despovoada. (...) / O asfalto brilhava, as luzes passavam serpenteando, a noite metropolitana crescia. (...) Muitos homens fugiam das sombras aproximando-se das vitrines do bulevar. Um relógio alto marcava, sem números, o ângulo reto das nove horas. Encontrei-me só. Não tinha o que fazer, nem aonde ir. Tinha escrito minha pequena crônica para o diário estrangeiro (...). Tinha escrito sobre seres humanos – não sabia nada dos seres humanos. (...) Passei ao lado dos leões pétreos erguidos na fachada de um edifício. Na banca, os títulos de cada jornal tinham dez centímetros de altura, negros, ofensivos. (...) Observei a afluência das pessoas que desciam apressadas para o centro da cidade. (...) A sístole e a diástole dos pedestres diziam: a vida é uma obscura dança – a vida é uma obscura dança.*

266. Ibid., p. 44.

O sentimento de vazio que corrói o personagem surge do ambiente que ele experimenta, fazendo-o sentir-se inútil. "Quem sou?" é a pergunta que a cidade incita-o a fazer (questão com a qual o *flâneur* jamais se preocupou, por ver-se inteiramente consciente de sua individualidade). Incapaz de compreender-se, reconhece, ao menos, aquilo que ele não é: "*não era nem o que eu queria ser, nem o que eu acreditava ser, nem o que os demais acreditavam que eu era*". Mas então, no que acreditavam? Dada a contextualização do ambiente urbano, junto ao comportamento de andar em uma cidade após o expediente de trabalho, podemos imaginar que o jornalista se imaginava um típico homem-moderno, que era a forma como os demais transeuntes o encaravam: despercebidamente, como um rosto mais em meio a multidão. Isto é aquilo que os demais e ele mesmo acreditava ser, mas não o que ele *queria ser*: provavelmente alguém que emerge dessa massa, se destaca e toma posse de seu próprio eu, o *flâneur*.

Cria-se, assim, um terceiro personagem que extrapola os limites da cidade moderna: nem o homem-moderno, nem o *flâneur*. Nosso jornalista se distancia dessas figuras e, com isso, posiciona-se fora da experiência moderna, podendo enxergar a si mesmo como não pertencente àquela realidade, de forma que nenhum lugar dessa cidade é capaz de satisfazer as vontades do seu espírito:

M (cont.) ➢ Compré a una mujer un periódico – uno de los simpáticos diarios franceses, doblados en seis – y entré a comer en un "bar". (...)

Después de comer, caminé un poco por las aceras avenidas que llevaban al bosque. La noche era oscura y el aire fresco y agradable. (...) Por la avenida caminaban obreros ociosos y parejas vestidas en traje de noche e individuos solos, apresurados. En aquella ciudad vivían cuatro millones de seres. (...)

Me detuve a la puerta de un cinematógrafo y leí el programa y saqué mi boleto, y entré. Luego volví al café Royal, donde había una turba bebiendo whisky.

Pero nada de eso podía distraerme. Volvía a mi casa arrasado de preocupación y de soledad, irritado de aridez. Me tendía en la cama, con la luz prendida, con la ventana abierta. El tiempo marchaba. Fuera, estaba la humanidad – aquí dentro, tendido en la cama, un hombre, un hombre del mundo. ¿Qué cosa nos iba a juntar al fin? ¿Qué cosa podía llevarme al cauce de la humanidad con ese destino con que el fruto vuelve a la tierra? (...)

Desazón y guerra de hombre a hombre y prevenciones y pavor y muerte.[267] *

** *Entrei de novo na avenida. Era tão larga. Primeiro vinha o asfalto, logo as largas calçadas, e então os edifícios. Realmente havia feito um ano árido. Eu me sentia vazio e inútil. Não era nem o que eu queria ser, nem o que eu acreditava ser, nem o que os demais acreditavam que eu era.*

267. Ibid., p. 44-47.

* *Comprei um jornal de uma mulher – um desses simpáticos jornais franceses, dobrados em seis – e entrei a comer em um "bar" (...). / Depois de comer, caminhei um pouco pelas calçadas das avenidas que levavam ao bosque. A*

O bar café, o cinema ou a roda de colegas tomando uísque, "*nada disso podia me distrair*". Se nosso personagem não consegue encontrar um lugar na cidade, também não é capaz de saciar-se com o tempo que vivencia: percebe impotente a irremediável passagem do tempo, não se contentando com o presente. Mas ao contrário do *flâneur*, tampouco busca refúgio no passado; o vazio que sente transpassa sua própria história e suas memórias. O motivo dessa angústia transparece quando, deitado sobre a cama de seu quarto, sozinho, pergunta-se: "*o que poderia nos juntar, afinal? O que poderia me levar ao curso da humanidade com esse destino no qual o fruto volta à terra?*". Aqui, nosso jornalista faz uma referência direta a Buenos Aires, a cidade onde "*viviam quatro milhões de seres*", tentando encontrar uma saída para sua relação com ela.

Como juntar-se a esta cidade e criar raízes tal qual o *fruto que volta à terra*? Enquanto não encontra a forma de reconciliar-se com sua Buenos Aires, o personagem continua sentindo-se vazio, uma sensação de despertencimento e desenraizamento de um espaço e de um tempo, o que o faz abrir mão da sua condição de ser humano ("*fora estava a humanidade – aqui dentro... um homem do mundo*"), levando-o a uma visão pessimista de um mundo onde triunfam o desgosto, a guerra, o pavor e a morte. O jornalista tenta participar dessa cidade, de suas experiências e de sua história, mas não encontra nela o seu lugar, talvez por não perceber que a cidade que ele tenta enxergar é uma Buenos Aires artificial, que existe apenas como narrativa, onde as ruas asfaltadas e iluminadas, os bares cafés, os cinemas e os bulevares invitrinados recriam o mesmo ambiente urbano ilusório da São Petersburgo descrita por Marshall Berman.

Nessa cidade moderna irreal surgem os "homens comuns", os quais Berman descreve como aqueles cidadãos que almejam os sonhos e as ilusões de uma *cultura moderna* (ou melhor, de uma *cultura burguesa*). Uma vez que percebem a impossibilidade de alcançar tais desejos, aflora neles o sentimento de um vazio, de não pertencer a este ou a qualquer lugar, encontrando-se "*profundamente enraizados na cidade que os desarraigou de tudo o mais*" (BERMAN, 2007, p. 334), ao que podemos ainda acrescentar as sensações provocadas nos imi-

---

noite era escura e o ar fresco e agradável. (...) Pela avenida caminhavam operários ociosos e casais vestidos em traje noturno e indivíduos sós, acelerados. Naquela cidade viviam quatro milhões de seres. (...) / Detive-me na porta de um cinema e li o programa e comprei minha entrada, e entrei. Então voltei ao café Royal, onde algumas pessoas bebiam uísque. / Mas nada disso podia me distrair. Voltava à minha casa arrasado de preocupação e de solidão, irritado e esgotado. Jogava-me na cama, com a luz acesa, com a janela aberta. O tempo passava. Fora, estava a humanidade – aqui dentro, jogado sobre a cama, um homem, um homem do mundo. O que poderia nos juntar, afinal? O que poderia me levar ao curso da humanidade com esse destino no qual o fruto volta à terra? (...) Desgosto e guerra de homem a homem e prevenções e pavor e morte.

grantes descritas por Sevcenko: "*aos anseios de comunidade dos desenraizados no espaço correspondiam os anseios de continuidade histórica dos desenraizados no tempo*" (1992, p. 40). [268]

Esse homem comum parece ser uma outra dimensão do homem moderno, aquela que emerge quando este esbarra nos limites que a sua condição de "moderno" lhe impõe, assim como ocorreu com o personagem Avesquín ao chocar-se com a retidão violenta dos muros de Buenos Aires. É neste momento que os personagens da cidade moderna percebem a irrealidade de suas experiências urbanas e passam a questionar esse ambiente: reconhecem que essa aura já não existe mais, é necessário reconstruí-la. Desenraizados dessa cidade, enxergam sua condição de "*desarraigados de tudo o mais*": tornam-se imigrantes em suas próprias cidades (o que verificamos nos dois textos anteriores, onde o mesmo sentimento de vazio pode ser verificado no imigrante Avesquín e no jornalista portenho), perdendo qualquer vínculo espacial e, importante notar, temporal ("*...desenraizados no tempo*"). A "cidade moderna" como espaço, mas também como narrativa histórica, parece desfazer-se. Ao contrário de Coppola, que transita livremente entre uma Buenos Aires moderna e suas outras buenos aires, estes personagens veem-se fadados a optar por uma única cidade: àqueles que não conseguem sair, a cidade moderna lhes reserva a vida ilusória das cidades evocadas; àqueles que não conseguem entrar, a cidade lhes relega o isolamento dos "*quartos exíguos, escuros, frios e solitários*", mas também os presenteia: livres da perspectiva histórica moderna, estes personagens ficam mais próximos de alcançar a liberdade tão cara e perseguida a todo custo pela vanguarda nas suas representações da cidade.

Assim, afastar-se do canto das sereias e da luz hipnotizante da cidade moderna também significa escapar do feitiço lançado pela *história oficial* forjada por um centro de poder, significa livrar-se do cenário físico e artificial da cidade e também do seu significado histórico, para enxergar com outros olhos a história da qual se faz parte. Se, como apontada Beatriz Sarlo, "*pode-se dizer que a 'realidade' de um acontecimento reside em sua possibilidade de ser narrado*" (2010, p. 373), ao questionarem a cidade que vivem, esses personagens questionam a narrativa que a construiu e, com isso, a própria centralidade que domina o poder de escrever a

---

268. A explicação de Berman sobre o comportamento desses homens comuns na cidade russa é esclarecedora: "*A originalidade e o dinamismo de Petersburgo (...) brotariam da vida comum de sua legião de 'homens comuns'. Esses vivem em e através de uma série de contradições e paradoxos radicais. Por um lado, eles são, como diz Nietzsche em sua projetada 'história do eclipse moderno', uma classe de 'nômades do Estado (funcionários públicos etc.) sem lar'. Por outro lado, estão profundamente enraizados na cidade que os desarraigou de tudo o mais. Presos na armadilha da servidão a tirânicos superiores ou a rotinas embotadoras, voltando de suas fábricas ou de seus escritórios para quartos exíguos, escuros, frios e solitários, eles parecem encarnar tudo o que o século XIX tinha a dizer sobre alienação da natureza, de outros homens e de si mesmo. E mesmo assim, nos momentos decisivos, emergem de seus vários esconderijos subterrâneos para afirmar seu direito à cidade (...) Mostram-se estranha e dolorosamente sensíveis à cambiante estranheza do ar da cidade, onde 'tudo que é sólido desmancha no ar' e tanto a moralidade derradeira como a realidade cotidiana se rompem em pedaços*" (2007, p. 334). Neste trecho é visível a contradição entre aceitar passivamente a condição que a cidade moderna lhes impõe e, ao mesmo tempo, estranhar essa cidade e questionar a sua atuação nessa *História Moderna*, onde tudo que é sólido desmancha no ar.

História. Porém, no momento em que essa história se desenhava, a percepção dessa artificialidade não aparecia de forma tão clara, resultando, por exemplo, nas angústias inexplicáveis dos nossos personagens. Neste período, enquanto a *cidade* se efetivava como símbolo da modernidade e se naturalizava como o habitat próprio para o novo homem, processava-se a reestruturação de um modo de produção e consumo materializa sob uma forma urbana; uma "*aparente desordem que é, na verdade, o mais alto grau da ordem burguesa*" (DOSTOIÉVSKI, 1862, apud BERMAN, 2007, p. 109). Agora é Roberto Schwarz quem estabelece uma comparação com a modernização que ocorrera na Rússia, esclarecendo que:

> de dentro de seu atraso histórico, o país [Rússia] impunha ao romance burguês um quadro mais complexo. A figura caricata do ocidentalizante, francófilo ou germanófilo, de nome frequentemente alegórico e ridículo, os ideólogos do progresso, do liberalismo, da razão eram tudo formas de trazer à cena a **modernização que acompanha o Capital**. Estes homens esclarecidos mostram-se alternadamente lunáticos, ladrões, oportunistas, crudelíssimos, vaidosos, parasitas etc. O sistema de ambiguidades assim ligadas ao uso local do ideário burguês – uma das chaves do romance russo – pode ser comparado àquele que descrevemos para o Brasil. (1988, p. 23, grifo nosso)

Como observamos, a condição natural da cidade moderna é resultado de uma combinação de valores (como o progresso, o liberalismo ou a razão) que se associam para ocultar a chegada do *domínio do capital e da ordem burguesa*, disfarçados sob o discurso ideológico da universalidade moderna. Neste sentido, ao questionarem essa cidade, nossos escritores-personagens rompem as fachadas-cenários dessa cidade alegórica, deparando-se com as estruturas históricas que os sustentam. Diante desta falsa realidade, aflora neles a impressão de que não pertencem a esse universo de valores – o universo da modernidade –, resultando uma falta de vontade em seguir participando dessas experiências já vivenciadas por nossos dois personagens anteriores e personificada agora pelo próprio Mário de Andrade, em seu último poema publicado em *Klaxon*, intitulado *Poema abúlico*. Caminhando por São Paulo, o poeta paulistano se depara com uma cidade à qual deseja pertencer, mas da qual se vê, aos poucos, cada vez mais distanciado:

K ➢ Ondas de automóveis
árvores
jardins.
As maretas das calçadas vêm brincar a meus pés.
E os vagalhões dos edifícios ao largo.
Viajo no sulco das ondas
ondulantemente.
Sinto-me entre mim e a Terra exterior.
TERRA SUBCONSCIENTE DE NINGUEM

Mas não passa ano sem guerra!
Nem mês sem revoluções!
Os jornaleiros fascistas invadem o bonde, impondo-me a leitura dos jornais.
(...)

As brisas colorem-me os lábios com as rosas do Anhangabaú.
Sol pálido chauffeur japonês atarracado como um boxista.
Luz e fôrça!
Light & Power
Eu sou o poeta das viagens de bonde!
Explorador em busca de aventuras urbanas!
Cendrans viajou o universo vendo a dansa das paisagens.
Viagei em todos os bondes de Paulicéa!
Mas em vez da dansa das paisagens,
contei uma por uma todas rosas paulistanas
e penetrei o segrêdo das casas baixas!

Oh! quartos de dormir!
Oh! alcovas escuras e sáias brancas de morim!
Conheço todos os enfeites das salas de visita!
(...)

Em seguida: Invasão dos Estados Unidos.
Shimmyficação universal!
O fox-trott é a verdadeira música!
Mas Liszt ainda atrái paladares burgueses.
(...)
Mas para mim os mais infelizes do mundo
são os que nascem duvidando si são turcos ou gregos.
franceses ou alemães?
Nem se sabe a quem pertence a ilha de Martim Garcia!
HISTORIA UNIVERSAL EM PEQUENAS SENSAÇÕES
Terras-de-Ninguem!
(...)
Meus olhos procuram de amor.
Sensualidade sem motivo.
É o olor ólio das magnólias no ar voluptuoso desta rua[269]

Mário de Andrade observa a cidade de dentro de um bonde, o que já impõe certa distância entre ele e os jardins, as baixas calçadas ("*maretas*") e os altos edifícios ("*vagalhões*"). Como de dentro de um barco a ondular no mar da cidade ("*viajo no sulco das ondas, ondulantemente*"), o poeta a aprecia, sem poder tocá-la. Assim como no caso do jornalista portenho, a guerra e os jornais que a noticiam também estão presente no cotidiano paulistano, trazendo as notícias do além-mar, aparentemente opostas às sensações de tranquilidade que invadem o poeta

269. ANDRADE, Mário de. "Poema abúlico". *Klaxon, mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 8 e 9, p. 13-15, dez/jan, 1922/23, grifo do autor.

brasileiro ao sentir a brisa do Anhangabaú. De dentro do seu bonde, Mário penetra na intimidade da cidade ("*o segredo das casas baixas*"), mas também encontra os costumes americanizados exibidos no espaço público da cidade ("*Invasão dos Estados Unidos. Shimmyficação universal! O fox-trott é a verdadeira música!*"[270]). Conhecendo toda a cidade, entre as notícias que lê nos periódicos, a urbe que vê sem poder tocar e a sensação de uma inquietante tranquilidade, Mário de Andrade termina por não se reconhecer mais nessa imagem, percebe que algo há "*entre ele e a Terra exterior*", provavelmente uma "*Terra subconsciente de ninguém*".

A São Paulo que o poeta pode ver de dentro do bonde surge da velocidade e da dinâmica que este transporte oferece. As ondulações permitem diferentes aproximações com a cidade (da "*mareta*" ao "*vagalhão*"), fazendo emergir o lado moderno de São Paulo (assim como as fotografias de Coppola, que registram apenas um lado das tantas Buenos Aires), o mesmo que se apresenta de uma forma intangível para o poeta, que não consegue satisfazer-se com esta São Paulo. Ao abandoná-la, transformando-a em uma "*Terra de ninguém*", Mário se desenraíza, experimentando "*pequenas sensações*" (como as "*brisas de rosas do Anhangabaú*" ou o "*olor ólio das magnólias no ar voluptuoso desta rua*") ignoradas pela "*História universal*". Ou ainda: reconstruindo uma nova história universal a partir de outras experiências que fogem àquelas vinculadas ao ideal de uma cidade moderna, a mesma história universal que as "*histórias infames*" de Borges tentam reconstruir, afirmando "*a legitimidade de toda a história, inclusive a mais despropositadamente exótica ou impensável [posicionando-se] com astúcia, nas margens, nas bordas, nas zonas obscuras das histórias centrais*" (SARLO, 2010, p. 92).

Neste sentido, a noção unívoca de uma história universal pressentida por Mário de Andrade e combatida por Borges remete à tentativa de legitimar uma narrativa que aponte para a predominância de um centro de poder escondido sob o disfarce de uma suposta universalidade, como já apontamos algumas páginas atrás. O dispositivo utilizado para a manutenção da unicidade desta história determina, principalmente, a negação de histórias locais – passadas e presente – sobre as quais se instaura uma nova ordem narrativa. Esta passa a distorcer os objetos históricos em função de um outro olhar, unidirecional, cujo centro geográfico aponta para uma Europa que aflora ainda no período do colonialismo, compreendido por José Luis Romero como uma expansão da sociedade feudo-burguesa, sendo esta última, a burguesa, detentora do aparato jurídico através "*do qual reordenou a nova sociedade urbana, assegurando nela a sua preeminência*" (ROMERO, 2010, p. 32). No entanto, esta Europa geográfica, modelo de referência para o padrão cultural moderno que, como vimos, é uma construção histórica cujas origens re-

270. O termo "shimmyficação" faz referência ao *Shimmy*, uma dança de salão nascida nos Estados Unidos na década de 1910 e 1920 e popularizada em diversos países após a Primeira Guerra Mundial.

metem apenas ao século XVIII,[271] termina por ser ela mesma uma invenção tão abstrata quanto a noção de modernidade,[272] uma ideia que, na realidade, surge para poder materializar a centralidade de outra instância de poder que começa a emergir neste período: o domínio cultural e político burguês e o modo de produção capitalista. Sob este ponto de vista, a história moderna nada mais é que a visão burguesa dos acontecimentos históricos, forma de domínio simbólico que pretende expandir suas fronteiras para o além-mar. "*Resulta inegável*", afirma Chakrabarty, "*que o domínio britânico transplantou ao solo indiano as práticas, as instituições e o discurso do individualismo burguês*" (2008, p. 64).

Todavia, ainda que os pós-colonialistas se debrucem sobre a revisão do papel europeu na história moderna,[273] é Marshall Berman quem parece melhor esclarecer os conflitos identitários da vanguarda artística apontando de forma direta para a predominância do modelo burguês nessa história e estabelecendo uma relação entre o sistema econômico capitalista e a natureza cultural da modernidade, sendo esta última o resultado das pressões exercidas pela primeira. Em outras palavras, os

> movimentos espirituais e culturais, pelo seu explosivo poder, são apenas bolhas na superfície de um imenso caldeirão social e econômico, que vem esquentando e fervendo há mais de cem anos. Foi o moderno capitalismo, e não a arte e a cultura modernas, que ateou fogo e manteve a fervura. (BERMAN, 2007, p. 149).

Dessa forma, Berman chama a atenção para a existência do plano econômico que atravessa a rede dos valores culturais, incidindo principalmente sobre a sua representação, como vimos no decorrer deste trabalho: independente das conformações culturais que possam se constituir no ambiente moderno, "*as estruturas e o poder da vida social burguesa*" parecem seguir intactas (BERMAN, 2007, p. 127). Assim, se as cidades deste período podem apresentar-se de

---

271. Adotamos aqui o olhar de Henrique Dussel exposto no início deste capítulo, para quem a *Europa moderna* nasce no século XVIII e projeta-se como centro político, econômico e cultural para o passado, incorporando a Antiguidade Clássica e o Renascimento Italiano como episódios exclusivos de *sua* própria história.

272. A posição de centralidade experimentada pela *Europa* – entendida como a abstração de um lugar geográfico – acaba por tornar os europeus escravos dessa posição, reprimidos pelo seu papel de repressor. Nesse sentido, Chakrabarty aponta a necessidade que os historiadores do terceiro mundo sentem de "*se referir a obras da história europeia, [enquanto] os historiadores da Europa não sentem necessidade alguma de corresponder*" (2008, p. 58). Dessa forma, a história escrita pela Europa acaba recaindo no erro do seu próprio eurocentrismo, não sendo possível admitir, a partir dessa perspectiva, a renovação do pensamento histórico "*desde e para as margens*" (p. 45) e, com isso, repensar a própria história da Europa. É neste sentido, por exemplo, que Edward Said formula uma breve crítica ao trabalho de Raymond Williams, considerando "*limitada sua concepção de que a literatura inglesa refere-se principalmente à Inglaterra, ideia central para seus ensaios*" (1995, p. 45).

273. Em nenhuma das obras de Dussel utilizadas neste trabalho aparecem referências à burguesia, enquanto que Chakrabarty, apesar de chamar a atenção para o papel da burguesia, insiste no papel que a ideia de "Europa" assumiu na história moderna, talvez para não recair na visão marxista a qual tenta questionar como parte de uma história específica dentro da Europa.

diversas formas a seus habitantes – sendo a faceta moderna apenas uma dentre inúmeras possibilidades de vivenciá-las –, a vanguarda artística demonstrará uma grande dificuldade em irromper com essa irrealidade e trazer em suas representações a multiplicidade de olhares que fogem às imagens culturais impostas pelo poder econômico burguês, talvez porque as próprias vanguardas, como vimos, surgem do mesmo processo que leva a burguesia ao topo da hierarquia social da sociedade moderna. Parecem estar confinadas em prisões construídas por elas mesmas, com medo de atravessar suas grades para alcançar a desejável, mas assustadora, liberdade por trás do teatral cenário moderno.

Teatro e prisão: tema dos dois textos da epígrafe deste trabalho que nos remetem ao período exatamente posterior ao das vanguardas literárias: Julio Cortázar (1914-1984) e Clarice Lispector (1920-1977), representantes, segundo Antonio Cândido, de uma "*espécie nova de literatura que ainda se articula de maneira transfiguradora com o próprio material do nativismo*" (1972, p. 353). Este nativismo, tão próprio das colônias europeias que veem suas tradições e culturas locais ameaçadas, parece conquistar na obra desses autores um novo patamar, que capta conscientemente as angústias suportadas pelos personagens que sobreviveram à cidade purgatório e que se depararam, em determinado momento, entre a escolha de uma vida irreal e fictícia protegida pelas grades da prisão, ou pelas dúvidas e incertezas geradas pela liberdade que os aguardava do outro lado da *História*.

Figura 06 (verso): La boca, Buenos Aires [03]

Fotografia de Horario Coppola, *Revista Sur*, Buenos Aires, ano 2, n. 5, verano, 1932, sequência não paginada.

CONCLUSÃO

MODERNIDADE EM PARALAXE

(representações urbanas à luz das alternâncias históricas)

> O historicismo se contenta em estabelecer um nexo casual entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. (...) O historiador consciente disso (...) capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um "agora" no qual se infiltram estilhaços do messiânico. (BENJAMIN, 1994b, p. 232)

Na astronomia, para se medir a distância entre dois ou mais corpos celestes é necessário o deslocamento entre dois pontos de vista diferentes, modificando com isso a percepção da relação entre esses corpos, uma vez que não existe um pano de fundo único que possa ser usado como referência sobre o qual os corpos se projetem, configurando um sistema fechado e confiável. Ao ângulo resultante desse deslocamento, que requer uma continuidade espacial e temporal, dá-se o nome de *paralaxe* – palavra grega que significa *alteração* –, a qual permite a composição de um cenário imaginário onde é possível criar relações e conexões entre astros aparentemente isolados e autônomos, possibilitando medir distâncias, velocidades, criar teorias físicas sobre seus comportamentos e sobre as forças que atuam sobre e entre eles.

Podemos dizer que o mesmo ocorre com a história. Estamos inevitavelmente presos a um período no tempo, impedidos de assumir diferentes perspectivas para analisar como determinados fatos (do passado) agem diretamente sobre nós (no presente): encontramo-nos sobre astros que vagam perdidos por um tempo que não permite a conformação de uma referência palpável e verdadeira onde poderíamos projetar nossa própria história. Dessa condição temporal frágil e instável surge a ânsia por um sistema histórico que, mesmo artificial e abstrato,

nos transmita a sensação de segurança, onde possamos fincar nossos valores históricos, a crença de uma origem, de uma raiz, de uma identidade. O progresso, valor forjado no ventre de uma sociedade moderna que se desenvolveu sobre um modelo de produção industrial, ilude-nos com seu aparente tempo ascendente rumo a um firmamento que se afasta a cada passo, um lugar inalcançável no tempo e no espaço, eterno e infinito: delírio desenvolvimentista que fantasia uma evolução sem referência alguma além do próprio presente – o "agora" – que caminha de mãos dadas com um passado irreal – a história, representação desse "agora".

Se o presente nos mostra, então, ineficiente para compreendermos nossa posição nesse universo histórico, podemos recorrer ao passado, deslocando-nos no tempo e, com isso, perpassando diferentes visões que emergiram no decorrer dessa era moderna, período onde nasce a percepção do tempo linear com a qual lidam os historiadores contemporâneos. Essa foi a proposta desse trabalho ao alternar diferentes pontos de vista sobre a história que compôs parte de uma identidade ainda hoje presente em nossas cidades: são essas *modernidades alternadas* que, esperamos, nos permitem ver para além das sombras projetadas nas paredes da nossa caverna. Como aponta Beatriz Sarlo:

> Toda narração supõe uma série de escolhas de valor (...). Por isso, na narração se percebe não só a ordem cronológica, mas também uma ordem que afeta o discurso, que pertence à dimensão do figurado e em que se realizam as negociações de valor presentes nos textos que organizam o real histórico. (2010, p. 373)

Neste trabalho nos deparamos com diferentes formas de análise de textos produzidos por um grupo *a priori* homogêneo (de onde surge a possibilidade de defini-los como *vanguarda*), mas que se demonstra tão diverso quanto a própria noção de *modernidade*, palavra-ideia que surge como tentativa de abarcar sob seus contornos movimentos derivados de um período pós-revolucionário e que, por vezes, mostram-se inconciliáveis entre si. Essa ideia vaga e difusa de uma modernidade social e econômica nos leva ao movimento da *vanguarda*, grupo artístico e cultural responsável por representar essa sociedade, sintetizando em suas formas e suas palavras as peculiaridades desse período. O que percebemos neste trabalho é que, antes de uma simples resposta artística, os grupos de vanguarda foram utilizados pela história moderna como uma forma de afirmar a ideia da modernidade, promovendo-a mesmo quando procuravam renegá-la.

Assim, vimos no capítulo 2 que a cidade construída pode ser interpretada de diferentes formas, mesmo quando se utiliza uma mesma fonte primária para seu estudo, e que nenhuma dessas formas pode, sozinha, explicar o que de fato ocorreu com as cidades na América Latina no início do século XX. Ao contrário, apenas confrontando as diferentes visões que utilizamos para analisar as cidades descritas por nossos escritores é que acreditamos ter conseguido

chegar um pouco mais perto do objeto histórico como de fato se apresentava no momento de sua formação. Se cada perspectiva histórica (seja aquela decorrente da Escola da Dependência, seja a decorrente dos Estudos Culturais) demonstra a ineficiência das demais, apenas juntas, confrontadas em suas contradições e questionadas em seus limites, é que podem somar alguma contribuição ao entendimento da conformação das nossas cidades durante o período de modernização das estruturas urbanas e da transformação cultural e econômica da sociedade que as habitava. Os resultados desse confronto são utilizados como base para a análise realizada no último capítulo deste trabalho, desvinculando o domínio do econômico sobre o cultural, mas ressaltando a importância das representações culturais para o estabelecimento dos valores transmitidos (não sem segundas intenções) pela história. Vale acrescentar que as duas vertentes aqui utilizadas servem apenas para exemplificar uma pequena parte do amplo universo das linhas historiográficas que compartilham parte dos objetos de estudo adotados nesta pesquisa.

Na sequência, nos deparamos no capítulo 3 com a força imagética que a ideia de *modernidade* produziu em parte de nosso grupo (em especial na revista *Klaxon*, conforme a seção *O fascínio pela cidade modernizada*) e que, arriscamos afirmar, representa o que parte da população realmente percebia naquele período. Podemos dizer que, para este grupo, a imagem de uma *cidade moderna* antecedeu a própria transformação do plano físico da cidade (a qual, por vezes, não se deu da maneira esperada). No caso de São Paulo, como vimos, a imagem evocada por nossos escritores parecia remeter a um ambiente cuja modernização extrapolava as transformações que realmente ocorriam na cidade. Resta a dúvida sobre o grau de consciência que habitava em nossos autores sobre essa disparidade: estavam a par da diferença entre as cidades que descreviam e aquela que habitavam ou realmente acreditavam viver nessa falsa representação por eles mesmos criada? A resposta a essa questão poderia nos indicar qual a força que as representações culturais mantém sobre a própria cultura ainda nos dias atuais, quando a sociedade de massa se vê diante de uma indústria cultural de proporções incomparáveis à produção, transmissão e recepção de ideias praticadas durante as décadas de 1920 e 1930.

Ainda nesse capítulo, também vimos como essa mesma ideia de *modernidade* assustava e era rechaçada por parte de nossos escritores e, novamente, quem sabe, por parte da população dessas cidades, o que põe em xeque o seu suposto aspecto universal. Agora, tanto uma grande e intensa cidade como Buenos Aires ou uma pequena, porém em constante crescimento como São Paulo não atraiam, mas repeliam o olhar dos nossos escritores, evocando uma imagem do passado ou do interior. É curioso notar também que dentre tantas imagens de São Paulo e Buenos Aires, algumas começam a se contradizer, resultando por vezes em uma imagem de São Paulo muito mais "moderna" que outra de Buenos Aires (a qual se superava em tamanho e número de habitantes, além de possuir muitos mais elementos correspondentes ao universo iconográfico da modernidade que a primeira). Esta última evocava especialmente nos

martínfierristas a ilusão de um passado que muitos deles sequer vivenciaram, tal a vontade de se opor à modernização em curso que já destruía inclusive algumas referências modernas da cidade (como alguns cafés que eram substituídos por grandes avenidas, ou parques e praças que se viam destituídos de seus usos modernos devido ao tráfego dos veículos ou das marchas das multidões). Essa modernização que engole parte daquilo que ela mesma trouxe à cidade é a imagem mais próxima do poder de destruição vinculado à ideia de progresso adotada por Berman, que baseado em Baudelaire pôde nos insinuar como a *aura* benjaminiana é levada à cidade em forma de uma falsa tradição que se vê constantemente abalada, acertando em cheio o sistema de valores históricos forjado para transmitir a segurança de uma origem e de uma identidade.

Com isso, somos levados a uma análise da *Revista de Antropofagia* que ultrapassa a simples fuga da cidade para um interior rural ou selvagem (o que indicaria a mesma negação da cidade moderna identificada em *Martin Fierro*). É assim que, no capítulo 4 percebemos que não se trata simplesmente de uma repulsa à *cidade*, mas a todo um sistema de valores que vinha sendo implantado por uma sociedade civilizada (europeia, burguesa e moderna) em *nosso* ambiente selvagem (ainda que esse *nosso* não seja facilmente identificável). Não nos parece, então, demasiado absurdo sustentar que a filosofia antropofágica se aproxima das mesmas intenções detectadas nas atuais teorias pós-coloniais. Neste sentido, a cidade se transforma, para este grupo de escritores, em mais um entre tantos símbolos de uma sociedade europeia (assim como para Dussel ou Chakrabarty) ou imperialista (no caso de Said). No entanto, vimos no final desse capítulo que entre a ideia de Europa e de Império, o que emerge é, novamente e sempre, a figura da burguesia (como apontado por Berman), retomando uma perspectiva marxista que não é totalmente incorporada pelas teorias pós-coloniais. Mais uma vez, duas posturas historiográficas diferentes são confrontadas deixando transparecer seus limites e, com isso, apontando para outras formas de compreender os episódios históricos em torno de nosso objeto. Só assim pudemos retomar a proposta de Berman após uma passagem sobre o discurso pós-colonial entendendo que a burguesia forja um centro geográfico (a Europa) sob o qual parece se esconder, ainda que ela tenha se difundido na virada para o século XX por todo o mundo que se mantinha sob influência do capital moderno, lugares onde surgem as aglomerações humanas que serão denominadas como *cidades modernas*.

Essa relação entre uma centralidade econômica (a burguesia) e outra geográfica (a Europa) parece ser, aliás, uma das causas dos questionamentos surgidos em torno da revista *Sur*, uma vez que seus próprios editores fazem parte de uma sociedade burguesa em um delicado momento de transição política e econômica na Argentina. Trata-se de um grupo que questiona a condição da América como um mundo novo, mas cujas raízes identitárias parecem estar mais vinculadas à Europa burguesa que à nova sociedade argentina ou americana: apesar de utilizar uma linguagem e uma base teórica completamente diferente, os questionamentos que lançam

apontam para uma posição próxima à da *Revista de Antropofagia* ao buscar uma identidade que foge à sociedade europeia; no entanto, esses questionamentos parecem perder o sentido quando retiramos as máscaras que seus editores e principais colaboradores vestem. Olhando seus reflexos nos espelhos que provocam pesadelos em Borges, percebemos que não faz sentido falar em velha Europa ou nova América, uma vez que estas definições são apenas vestimentas de uma representação cultural artificial (como vimos, o "*novo mundo*" só faz sentido quando se admite a existência do "*velho mundo*", que assim se coloca como referência temporal; ao rompermos com essa noção como propõe a *Antropofagia*, *novo* e *velho* se complementam apenas em sentido tautológico, não configurando nenhuma referência temporal entre eles, tal como os astros que vagam pelo espaço vistos apenas por um ângulo de vista).

Neste caso, como propõe Chakrabarty, a própria Europa se torna escrava da representação cultural que a situou no centro da história, daí sua proposta de "desprovincializá-la". Com isso, as construções que estabeleceram uma imagem de centro e de periferia (onde se situa a ideia, quem sabe se abstrata ou real, de *América Latina*) também são desfeitas, problematizando qualquer definição que venha acompanhada do adjetivo *latino-americano*. Seria, então, a América Latina apenas uma construção social irreal para manter intactas as estruturas do domínio econômico burguês? Ou se trata realmente de uma condição capaz de compreender determinadas características culturais autênticas que extrapolam a artificialidade da própria história que a forjou? Ainda que não arrisquemos uma resposta, certamente podemos agora, ao final deste trabalho, enxergar esta questão com maior clareza, indicando, também, como o estudo sobre a história das cidades nos ajuda a entender a construção ideológica sobre a própria história.

Deparamos-nos, assim, após um passeio pela cidade moderna e sua representação, ao conceito posto inicialmente de *modernidade*: nem *rotina*, nem *aventura*, mas uma alteração na percepção do espaço-tempo produzida pela necessidade de se manterem estruturas de poder em meio a complexas mudanças inauguradas pelo descobrimento de um novo mundo e intensificadas pelos processos revolucionários verificados no decorrer dos séculos XVIII e XIX que promoveram a ideia de progresso a partir de novas forças de produção. A resposta a esse longo processo foi a tentativa de adoção de um novo referencial temporal pelo do homem moderno, que, como vimos, levou a um processo de desenraizamento histórico e geográfico. Se por um lado, essa condição permitiu a alguns de nossos personagens uma visão mais completa do quadro social que vinha se conformando (como vimos na seção *Um lugar na cidade, fora da história*), por outro, levou uma grande parcela dos protagonistas das histórias que aqui percorremos (refletindo, talvez, os sentimentos que permeavam parte da população dessas cidades) a assumir falsas identidades e se ver perdida entre um passado irreal e irrecuperável e um presente que não se permitiu ser assimilado, mas que apontava constantemente a um futuro inalcançável.

As metades baudelairianas da modernidade parecem entrar em desequilíbrio, originando, em algumas décadas, o mundo banal e desumanizado proposto pelas teorias pós-modernas. Por agora, resta-nos destacar como o entendimento do meio urbano – sua paisagem e suas transformações –, trazido ao presente por meio de representações artísticas e históricas, nos auxilia a compreender e complementar as múltiplas visões acerca da modernidade, reinterpretando seus significados e apontando para outras explicações que enriquecem a percepção da condição do nosso presente histórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABÓS, Álvaro. *Al pie de la letra: guía literaria de Buenos Aires*. Buenos Aires: Editora Mondadori, c2000.

ALIATA, Fernando; SILVESTRI, Graciela. *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2001.

ALMANDOZ, Arturo. *Historiografía urbana en latinoamérica: del positivismo al postmodernismo*. Diálogos, DHI/UEM, v. 7. , 2003. p. 117-156.

ALOMAR, Gabriel. *De Teotihuacán a Brasilia: estudios de historia urbana iberoamericana y filipina*. Madri: Instituto de Estudios de Administración Local, 1987.

ALONSO, Fernando. LAFLEUR, Héctor. PROVENZANO, Sergio. *Las revistas argentinas 1893-1967*. Buenos Aires: El 8vo loco, 2006.

AMARAL, Aracy. *A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso*. In: FABRIS, A. (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2010. p. 81-88.

_____. *Brasil: del modernismo a la abstracción. 1910-1950*. In: BAYÓN, Damián (org.). *Arte moderno en América Latina*. Madri: Taurus, 1985. p. 270-281.

_____. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira.* Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2008.

_____. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

_____. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional***.** Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopes. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976a.

_____. *O turista aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976b.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.

ARLT, Roberto. *Aguafuertes Porteñas*. Buenos Aires: Enrique S. Rueda Editor, 2011a.

_____. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Ediciones Renglón, 2011b.

_____. *Los siete locos*. Buenos Aires: Reysa Ediciones SRL, 2005.

ARTUNDO, Patricia. *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo: Edusp, 2004.

AZEVEDO, Ricardo Marques. *Metrópole: abstração*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BANDEIRA, Manuel. *Literatura Hispano Americana*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1960.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. *O pintor da vida moderna*. In: _____. Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 851-881.

BAYÓN, Damián. *Arquitectura de la Argentina y el "Cono Sur" (1850-1980).* In: _____ (org.). *Arte moderno en América Latina*. Madri: Taurus, 1985. p. 91-127.

BAYÓN, Damián; GASPARINI, Paolo. *Panorámica de la arquitectura latino-americana*. Barcelona: Editorial Blume, 1977.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Os surtos modernistas. In: _____ (org.). Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial / Editora Unesp, 1990. p. 13-29.

_____. *A modernidade como paradoxo. Modernidade estética no Brasil*. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 167-178.

BENEVOLO, Leonardo. História da cidade. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas v. III. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* Obras escolhidas v. I. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

_____. *Rua de mão única*. Obras escolhidas v. II. São Paulo: Brasiliense, 1994c.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORDELOIS, Ivonne, GREMENTIERI, Fabio. *Villa Ocampo: escenario de cultura*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *Primeira poesia: Fervor de Buenos Aires (1923), Luna de enfrente (1925) e Cuaderno San Martín (1929).* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Siete noches*. México D.F.: Editorial Meló, 1980.

BRAUDEL, Fernand. *Civilização material, economia e capitalismo. Séculos XV-XVIII*. Volume 3: o tempo do mundo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda.* São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BULLRICH, Francisco. *Nuevos caminos de la arquitectura latino-americana*. Madri: Editorial Blume, 1969.

BUSCHIAZZO, Mario J. *La arquitectura en la República Argentina 1910-1930*. Buenos Aires: Mac Gaul, 1971.

CĂLINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitch, posmodernismo.* Madri: Editorial Tecnos, 1991.

CAMPOBASSI, Carlos. *El analfabetismo en la República Argentina*. Revista *Serie Estudios y documentos*, n. 13. CENDIE. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, 1966.

CAMPOS NETO, Candido Malta. *Os rumos da cidade: Urbanismo e modernização em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2002.

CAMPOS, Augusto de. *Revistas re-vistas: os antropófagos*. In: *Revista de Antropofagia: 1ª e 2ª dentições*. (facsimile). São Paulo: Abril / Metal Leve S.A., 1975.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade.* São Paulo: T.A. Queiroz / Publifolha, 2000.

_____. *Literatura y subdesarrollo*. In: MORENO, César F. (coord.). *América Latina en su literatura*. México D.F.: Siglo XXI; Unesco, 1972. p. 335-353.

CASTELLS, Manuel. *A questão urbana*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1983.

CASTRO, Ana Cláudia Veiga de. *Moderna, nacional, estrangeira: a imagem de São Paulo nos anos 1920 nas crônicas de Menotti del Picchia*. São Paulo: 2005. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

CASTRO, Ana, MELLO, Joana. *Cultura urbana sob novas perspectivas: entrevista com Adrián Gorelik*. Revista *Novos Estudos - CEBRAP*, (84), 2009. p. 235-249.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Al margen de Europa: pensamiento poscolonial y diferencia histórica*. Barcelona: Tusquets, 2008.

CHOAY, Françoise. *O urbanismo: utopias e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CISNEROS, Julia. *Una lectura en clave pan-astrológica del Adán Buenosayres: Leopoldo Marechal, Xul Solar y la vanguardia martinfierrista*. Tesis de licenciatura. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Letras, 2013.

COPPOLA, Horacio. *Visões de Buenos Aires*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

COSTA, Iná Camargo. "*Dramaturgia Modernista em 22*". Revista *Literatura e sociedade*. n. 7. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003/2004. p. 242-254.

COSTA, Maria Suely da. *Produção em revista: representação do moderno e do regional na experiência potiguar – anos 1920*. Natal: Tese (doutorado em letras), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2008.

COX, Cristián Fernández. *Hacia una modernidad apropiada: factores y desafíos internos*. Revista *Summa*, n. 241, Buenos Aires, 1987. p. 30-33.

_____. *Nuestra identidad sumergida*. Revista *Summa*, n. 200/201, Buenos Aires, 1984. p. 44-48.

_____. *Regionalismo crítico o modernidad apropiada*. Revista *Summa*, n. 248, 1988. p. 36-39.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O crocodilo e notas de inverno sobre impressões de verão*. São Paulo: Editora 34, 2000.

DUSSEL, Enrique. *China (1421-1800): razones para cuestionar el eurocentrismo*. Revista *Pensamiento, archipielago*, 2004. Disponível em <http://www.afyl.org/articulos.html>

_____. *Europa, modernidad y eurocentrismo*. In: LANDER, E. (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas.* Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000. p. 24-33.

ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora em Inglaterra*. Porto: Afrontamento, 1975.

FABRIS, Annateresa. *Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro*. In: _____. (org.) *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2010. p. 9-24.

FALBEL, Anat. *As vicissitudes de dois arquitetos modernos*. Revista *Projeto*, São Paulo, n. 346, dez. 2008. p. 112-115.

FERRARO, Alceu. *Analfabetismo e níveis de letramento no Brasil: o que dizem os censos?* Revista *Educação & Sociedade*, Campinas, vol. 23, n. 81, dez. 2002.

FERRARO, Alceu, KREIDLOW, Daniel. *Analfabetismo no Brasil: Configuração e gênese das desigualdades regionais*. Revista *Educação e Realidade*, n. 29 (2), jul. dez. 2004.

GALEANO, Eduardo. *Días y noches de amor y de guerra*. Buenos Aires: Catálogos, 2001.

_____. *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Catálogos, 2009.

GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras (org.). *Urbanismo na América do Sul: circulação de ideias e constituição do campo (1920-1960)*. Salvador: Edufba, 2009.

GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *Historiografía Urbana*. In: LIERNUR, J. F., ALIATA, F. (dirs.). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*. Buenos Aires: Clarín, 2004a. p. 172-183, e/h.

_____. *La "ciudad latino americana" como idea*. Revista *Punto de Vista*, nº73, Año XXV. Buenos Aires: agosto, 2002. p.111-133.

_____. *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887-1936.* Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2010.

_____. *O moderno em debate: cidade, modernidade e modernização*. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 55-80.

_____. *Segunda parte. Buenos Aires análogas: para una historia cultural de las representaciones urbanas*. In: _____. *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2013. p. 69-157.

GRAMUGLIO, María Teresa. *"Sur": constitución del grupo y proyecto cultural*. Buenos Aires: Revista *Punto de Vista*, ano VI, n. 17, abr/jul, 1983. p. 7-9.

_____. *Sur: uma minoria cosmopolita na periferia ocidental*. Revista São Paulo: *Tempo Social*, Revista de sociologia da Universidade de São Paulo, v. 19, n. 1, jun, 2007. p. 51-69.

GRAU, Cristina. *Borges y la arquitectura*. Madri: Cátedra, 1989.

GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Que horas são... Lá, no outro lado? América e Islã no limiar da Época Moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

GUTIÉRREZ, Ramón, MÉNDEZ, Patricia. *Bibliografía de arquitectura y urbanismo en Iberoamérica, 1980-1993*. Alcalá de Henares, Instituto Español de Arquitectura, Universidad de Alcalá y Valladolid. Buenos Aires: Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL), 1996.

GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madri: Cátedra, 1983.

_____. *Arquitetura latino-americana: textos para reflexão e polêmica*. São Paulo: Nobel, 1989.

_____. *Buenos Aires: evolución histórica.* Buenos Aires: Editorial Escala, 1990.

_____. *La historiografía de la arquitectura americana: entre el desconcierto y la dependencia cultural 1870-1985*. Buenos Aires: *Revista Summa*, 215/216, agosto, 1985. p. 40-59.

GUTMAN, Margarita, HARDOY, Jorge. *Buenos Aires (1536-2006): historia urbana del área metropolitana*. Madri: Editorial Mapfre, 2007.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HALL, Peter. *Cidades do amanhã: uma história intelectual do planejamento e do projeto urbanos no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HARDOY, Jorge, SCHAEDEL, Richard. *Presentación*. In: _____ (orgs.). *Ciudades de América Latina y sus áreas de influencia a través de la historia*. Buenos Aires: Sociedad Interamericana de Planificación (SIAP), 1975. p. 15-27.

HARDOY, Jorge. *Sistemas sociopolíticos y urbanización. Una selección de ejemplos históricos y contemporáneos*. In: HARDOY, Jorge, SCHAEDEL, Richard (orgs.). *Ciudades de América Latina y sus áreas de influencia a través de la historia*. Buenos Aires: Sociedad Interamericana de Planificación (SIAP), 1975. p. 79-113.

_____. *Teorías y prácticas urbanísticas en Europa entre 1850 y 1930. Su traslado a América Latina*. In: HARDOY, Jorge, MORSE, Richard (orgs.). *Repensando la ciudad de América Latina*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1988. p. 97-126.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HORACIO Coppola: Fotografía. Madri: Telefónica, 2008.

IGLESIA, Rafael. *Borges Urbanista: a la búsqueda de la ciudad vivida*. In: SABUGO, Mario, IGLESIA, Rafael. *La ciudad y sus sitios.* Buenos Aires: Editorial CP67, 1987.

JITRIK, Noé. *La vibración del presente: trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*. México D.F.: Fundo de Cultura Económica, 1987.

KLAXON: mensário de arte moderna, n. 1-9, mai. 1922 – jan. 1923. São Paulo, [s. n.], 1922 Disponível em < http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/62>.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LANDER, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas.* Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000.

LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LIERNUR, Jorge Francisco, ALIATA, Fernando (dirs.). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*. Buenos Aires: Clarín, 2004.

LIERNUR, Jorge Francisco, PSCHEPIURCA, Pablo. *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina: 1924-1965*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes; Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

LIERNUR, Jorge Francisco. *Trazas de futuro: episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina*. Santa Fé: Editorial Nacional del Litoral, 2008.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifesto Futurista*. 1909. Disponível em <www.entrelinhas.livejournal.com>. Último acesso em: 8 mai. 2015.

MARTÍN FIERRO: periódico quincenal de arte y crítica libre (1924-1927). Edição facsimilar. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.

MEDRANO, Ricardo H. *Comparação de alguns elementos do traçado urbano nas cidades de São Paulo e Buenos Aires, na virada do século XIX para o XX*. In: *Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo*, (MACKENZIE. Impresso) (Cessou em 2002) , v. 6, 2007. p. 1-26.

_____. *Notas sobre a América do Sul na historiografia urbana brasileira*. In: GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras (org.). *Urbanismo na América do Sul: circulação de ideias e constituição do campo (1920-1960)*. Salvador: Edufba, 2009.

_____. *São Paulo e Buenos Aires: urbanismo e arquitetura 1870-1915*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, 2003.

MICELI, Sérgio. *Capítulo I: Vanguardas em retrocesso*. In: _____. *Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 17-43.

MIRAMONTES, Ana M. *Norah Lange: el rumbo de la voz*. Revista *Feminaria Literaria*, Buenos Aires, ano X, n. 16, nov. 2000. p. 76-82.

MONEGAL, Emir R. *Mário de Andrade / Borges: um diálogo dos anos 20*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

MONTANER, Josep María. *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*. Buenos Aires: Nobuko, 2011.

MORENO, César Fernández (coord.). *América latina en su literatura*. México, D.F.: Siglo XXI; Unesco, 1972.

MORSE, Richard. *El desarrollo de los sistemas urbanos en las Américas durante el siglo XIX*. In: HARDOY, Jorge, SCHAEDEL, Richard (orgs.). *Ciudades de América Latina y sus áreas de influencia a través de la historia*. Buenos Aires: Sociedad Interamericana de Planificación (SIAP), 1975. p. 263-290.

_____. *Formação histórica de São Paulo: de comunidade à metrópole*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

NOVICK, Alicia. *Planos versus projetos: alguns problemas constitutivos do urbanismo moderno. Buenos Aires, 1910-1936*. Arquitextos, São Paulo, ano 05, n. 057.01, *Vitruvius*, fev. 2005.

OÑATE, Pedro Mendiola. *Buenos Aires entre dos calles: breve panorama de la vanguardia poética argentina*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbv7s7 >

PACHECO, José Emilio. *Nota sobre la otra vanguardia*. *Revista iberoamericana* 107-197, jan-jun, 1979, p. 327-334.

PINTO, Júlio Pimentel. *Ruas de Borges e de seus contemporâneos*. *História*, São Paulo, 22 (2), 2003, p. 121-132.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. In: LANDER, Edgardo (org.). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000. p. 122-151.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

_____. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Ayacucho, 1985b.

_____. *Un proceso autonómico: de las literaturas nacionales a la literatura latinoamericana*. In: _____. *Literatura, cultura, sociedad en América Latina***.** Montevideo: Ediciones Trilce, 2006. p. 110-122.

RAMOS, Jorge. *Bustillo, Alejandro*. In: LIERNUR, J. F., ALIATA, F. (dirs.). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*. Buenos Aires: Clarín, 2004. p. 218-224, a/b.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Notas sobre a evolução dos estudos de história da urbanização e do urbanismo no Brasil*. Cadernos de pesquisa do LAP 29. São Paulo: FAU USP, 1999.

_____. *Notas sobre o urbanismo no Brasil – Segunda parte: séculos XIX e XX*. In: *Cadernos de pesquisa do LAP 9*. São Paulo: FAU USP, set.out. 1995.

_____. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA: 1ª e 2ª dentições. (facsimile). São Paulo: Abril / Metal Leve S.A., 1975.

ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

ROSENBUSCH, María Laura. SEGRE, Roberto. "*Histórias paralelas, coincidências e divergências. Avenida central no Rio de Janeiro e* Avenida de Mayo *em Buenos Aires*". Revista Summa +. Buenos Aires, v. 113, 2011. p. 52-59.

SABUGO, Mário. *Por uma modernidade devorada: a propósito dos quatro elementos e o debate na arquitetura latino-americana*. Arquitextos 090.05, ano 08, nov. 2007.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SALAS, Horacio. *El salto a la modernidad*. In: *MARTÍN FIERRO*: periódico quincenal de arte y crítica libre (1924-1927). Edición Facsimilar. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995. p. VIII-XV.

SARLO, Beatriz. *Arlt: Cidade real, cidade imaginária, cidade reformada*. In: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolfde. (orgs.) *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 223-242.

_____. *La perspectiva americana en los primeros años de "Sur"*. Buenos Aires: Revista *Punto de Vista*, ano VI, n. 17, abr/jul, 1983. p. 10-12.

_____. *Modernidad y mezcla cultural: el caso de Buenos Aires*. In: BELLUZZO, Ana Maria de M. (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial / Editora Unesp, 1990. p. 31-43.

_____. *Modernidade periférica: Buenos Aires, 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. *Victoria Ocampo, o el amor de la cita*. In: _____. *La máquina cultural: maestras, traducciones y vanguardistas*. Buenos Aires, Seix Barral, 2007. p. 140-141.

SCHERER, Rebeca. *Notas sobre planejamento e método*. In: *Cadernos de pesquisa LAP 10*. São Paulo: FAU USP, 1994.

SCHORSKE, Carl E. *A ideia de cidade no pensamento europeu: de Voltaire a Spengler*. In: _____. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2000. p. 53-72.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993.

_____. *Fervor das Vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Vanguardas Latino-Americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras/Edusp/FAPESP, 1995.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. In: _____. *Ao vencedor, as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988. p.13-28.

SEGAWA, Hugo. *Prelúdio da metrópole: arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

SEGRE, Roberto. *America latina, fim de milênio: raízes e perspectivas de sua arquitetura*. São Paulo: Studio Nobel, 1991.

_____. *Notas sobre a historiografia da arquitetura na América Hispânica*. In: LASSANCE, G, ROCHA-PEIXOTO, G, BRONSTEIN, L, OLIVEIRA, B, (orgs.) *Leituras em teoria da arquitetura 2: textos*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010. p. 74-93.

SEVCENKO, Nicolau. De mameluca, mulata e gótica a moderna, cosmopolita e caótica: as metamorfoses de Piratininga. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. São Paulo, 450 anos (Cadernos de fotografia brasileira, v. 2). São Paulo: IMS, 2004. p 314-333.

_____. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 1920. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

SILVA TÉLLEZ, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SILVA, Paulo Renato. *Victoria Ocampo e Intelectuais de "Sur": cultura e política na Argentina (1931-1955)*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2004.

SILVESTRI, Graciela. *Historiografía y crítica de la arquitectura*. In: LIERNUR, J. F., ALIATA, F. (dirs.). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*. Buenos Aires: Clarín, 2004. p. 160-172, e/h.

SOARES, Gabriela Pellegrino. *História das ideias e mediações culturais: breves apontamentos*. *Cadernos de Seminário de Pesquisa* – São Paulo: Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo / Humanitas, v.2, 2011. p. 87-97.

SOUZA, Gilda Mello e. *Vanguarda e nacionalismo na década de vinte*. Revista Almanaque 6, 1978. p. 74-86.

SZABOLSCSI, Miklós. *La "vanguardia" literaria y artística como fenómenos internacional*. Revista *Casa das Américas*, 74, set.-out., 1972. p. 4-17.

SUR, Revista. n. 1-14, ano 1-5, verão 1931 - nov. 1935. Buenos Aires: AR Editorial Sur, 1931-1935.

TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Cosac Naify / Duas Cidades, 2007.

VALLEJO, Gustavo. *Noel, Martín*. In: LIERNUR, Jorge Francisco, ALIATA, Fernando (dirs.). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*. Buenos Aires: Clarín, 2004. p. 196-199, i/n.

WAISMAN, Marina. *El interior de la historia: historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos*. Bogotá: Editora Escala, 1993.

WEINSTEIN, Bárbara. *História sem causa? A nova história cultural, a grande narrativa e o dilema pós-colonial*. Revista *História*. São Paulo, v. 22, n. 2, 2003. p. 185-210.

WILLLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Escribir, ¿tiene sentido? La pregunta me pesa en la mano.

Se organizan aduanas de palabras, quemaderos de palabras, cementerios de palabras. Para que nos resignemos a vivir una vida que no es la nuestra, se nos obliga a aceptar como nuestra una memoria ajena.

Realidad enmascarada, historia contada por los vencedores: quizás escribir no sea más que una tentativa de poner a salvo, en el tiempo de la infamia, las voces que darán testimonio de que aquí estuvimos y así fuimos. Un modo de guardar para los que no conocemos todavía...

Quien no sabe de dónde viene, ¿cómo puede averiguar adonde va?

Eduardo Galeano. *Días y noches de amor y de guerra*