**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

CARLOS ALBERTO MAGNI

Discurso da paisagem em Luís Martins:

imaginário geográfico nas crônicas de São Paulo

v.1

São Paulo

2008

CARLOS ALBERTO MAGNI

**Discurso da paisagem em Luís Martins:
imaginário geográfico nas crônicas de São Paulo.**

Tese apresentada ao
Departamento de Geografia da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de Doutor em CIÊNCIAS HUMANAS

Orientador: Dr. Adilson Avansi de Abreu

v.1

São Paulo

2008

FOLHA DE APROVAÇÃO

Carlos Alberto Magni

DISCURSO DA PAISAGEM EM LUÍS MARTINS: imaginário geográfico nas crônicas de Luís Martins.

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Ciências Humanas.

Área de Concentração: Geografia Física

Aprovado em: 16/02/2009

Banca Examinadora

Prof. Dr. Adilson Avansi de Abreu

Instituição: FFLCH – USP

Assinatura: _____

Prof. Dr. José Bueno Conti

Instituição: FFLCH – USP

Assinatura: _____

Prof. Dr.^a Lineide do Lago Salvador Mosca

Instituição: FFLCH – USP

Assinatura: _____

Prof. Dr. Edson Leite

Instituição: EACH - USP

Assinatura: _____

Prof. Dr.^a Ana Lucia Duarte Lanna

Instituição: FAU – USP

Assinatura: _____

Dedicatória

Aos meus pais

José e Marta,

pelo companheirismo e o apoio constante.

Grato.

Agradecimentos

Apesar de uma tese de doutorado ser um trabalho individual e, por vezes, solitário, ele nunca encerra uma única voz. Durante os anos de pós-graduação, houve muitas contribuições objetivas e oportunas à pesquisa.

Agradeço gentilmente:

- Ao Prof. **Dr. Adilson Avansi de Abreu** pelas orientações, assistência contínua e por ter verticalizado meus conhecimentos e minha formação acadêmica. A paisagem, como janela cultural, nasce sob a inspiração do seu trabalho e de sua intelectualidade.
- À Prof.^a **Dr.^a Lineide do Lago Salvador Mosca**, pelas valiosas contribuições metodológicas. Por meio de suas observações, a retórica e o discurso tornaram-se a espinha dorsal deste trabalho.
- À Prof.^a **Dr.^a Diva Bárbaro Damato**. Por seu intermédio, houve o entendimento da brasilidade vista como uma cultura de implantação complexa e contraditória.
- À musicista **Ana Eliza Colomar**, amiga desde os tempos da graduação. A sugestão do trabalho com crônicas nasceu dos nossos produtivos diálogos acerca da literatura e da paisagem.
- Ao professor e amigo **Carlos Tadeu da Silva**, por ter me aproximado dos estudos do imaginário.
- Ao jornalista e amigo **Eduardo Dias**, pelas discussões em torno dos textos híbridos e jornalísticos.
- A **José Ricardo Freitas**, amigo das ciências mecânicas, pelo contato e esclarecimentos sobre o conceito de “entropia”, muito valioso para entender o desgaste da cultura industrial e tecnológica do mundo moderno.
- A **Edison Penachin**, amigo das ciências biológicas, por ter sido um contraponto crítico e pela ajuda na manipulação e organização de todo o material digital.
- A **Nilza Tabai**, professora e amiga, pela revisão e contribuições à qualidade final do texto.
- A **Anna Maria Martins e Ana Luisa Martins**, pela grata acolhida e contribuições sobre o entendimento do mundo de Luís Martins.
- A **Léia Carmen Cassoni e Maria Rossi Samora**, bibliotecárias do Museu de Arte Moderna, e responsáveis pelo Centro de Estudos Luís Martins, pela pronta e eficiente disponibilidade ao facilitar o acesso aos arquivos, e ainda por ampliarem o conhecimento sobre a obra de Luís Martins.
- Ao CNPQ que fomentou as pesquisas.

Grato a todos.

Imagem 1

Luís Martins - 1937¹

Sobre a imaginação, os espaços e a leitura

Mas o que salva o homem é a imaginação: quem não tem cão, caça como gato.

Parado no cais de Lisboa, em frente ao Tejo,
Fernando Pessoa realizou a mais extraordinária viagem no tempo e no espaço,
nos versos vibrantes dessa grandiosa "Ode Marítima",
poema oceânico que é a réplica moderna de "Os Lusíadas".

Com um pouco de imaginação, viaja-se de qualquer jeito:
no cinema, no sonho, no devaneio;
recordando velhas viagens: na praia, olhando o horizonte;
em frente a uma agência de companhia de navegação,
e, principalmente, na leitura dos livros de viagem.
vendo os anúncios de entrada e saída de vapores:
Luís Martins².

¹ Fonte: *Revista Fon Fon*, Rio de Janeiro, 20.11.1937.

² Luís Martins, *Viagens*, OESP, 07.03.1961. Ver anexo: 112.

Pela leitura desse *Norturno*³, fico sabendo, aos pedaços, de forma fragmentária que houve um equívoco político e sórdido afetando em profundidade a vida e obra de Luís Martins. Enojado e paradoxalmente submisso à fatalidade, o escritor deixou que a *Lapa* morresse, não no bairro de árvores empoeiradas, mas nele mesmo.

E minha surpresa é esta: ignorava compactamente a obra de **Luís Martins**. A abordagem superficial que o *Noturno* me possibilitou, embora sujeita a erro, dá para a bastante constatação: quem estava perdendo era eu.

Seu carioquismo, seu valor humano, sua honestidade intelectual, sua humilde alegria, suas depressões – tudo isso revela em nossa literatura um “caso”, cujo segredo precisa ser desvendado e cuja glória precisa ser proclamada.

Carlos Heitor Cony⁴

³ *O Noturno da Lapa*, livro de memórias de Luís Martins.

⁴ Crônica de Carlos Heitor Cony no *Correio da Manhã* em 06 de outubro de 1964 a propósito da publicação do livro de memórias *Noturno da Lapa*.

SUMÁRIO

Página

Apresentação.....	12
I. Introdução	
a) A maleável percepção da paisagem.....	22
b) São Paulo – o fenômeno urbano.....	28
c) A <i>geograficidade</i> tensiva da paisagem.....	53
II. Metodologia	
a) O imaginário e o mapa de realidade.....	61
b) A crônica na apreensão do cotidiano urbano.....	68
c) A dimensão poética e discursiva da paisagem.....	74
 Primeiro capítulo (O mapa de realidade de Luis Martins)	
1.1. Luís Martins – Um bom sujeito.....	83
1.2. Luis Martins – Um observador do mundo.....	88
1.2.1. A desintegração do trópico europeizado.....	91
1.2.2. A disponibilidade desinteressada do homem comum.....	94
1.2.3. A imersão no ideário do progresso.....	96
1.3. Luis Martins – o escritor.....	103
1.3.1. O polígrafo.....	103
1.3.2. O crítico.....	107
1.3.3. O cronista.....	111
Comprometido com o mundo.....	116
Sensível ao espaço.....	122
Sensível ao feminino.....	129
1.4. Luís Martins: Sequioso de Pasárgada.....	134
 Segundo capítulo (A crônica e a paisagem urbana)	
2.1. A crônica e as ciências humanas.....	138
2.1.1. A crônica e a pós-modernidade.....	140
2.1.2. A aproximação ao homem comum.....	143
2.1.3. O discurso episódico do mundo.....	147
2.1.4. A redundância significativa.....	149
2.1.5. A crônica como elegia.....	151
2.1.6. O assunto: o sujeito da crônica.....	153
2.1.7. A crônica: ritual entre o sublime e o banal.....	156
2.1.8. A crônica e a cordialidade	157
2.2. O cronista	
2.2.1. A angústia em centímetros quadrados.....	164
2.2.2. O peixe morre pela boca, o cronista pela pena.....	167

2.2.3. O coração do cronista não interessa.....	169
2.3. As paisagens paulistanas nas crônicas de Luís Martins.....	
2.3.1. São Paulo da <i>Commedia dell'Arte</i>	172
2.3.2. Os verdes campos de Piratininga.....	175
2.3.3. São Paulo: a cidade aristocrática.....	179
2.3.4. Da cidade francesa à cidade americana.....	183
2.3.5. São Paulo das chuvas silenciosas.....	192
2.3.6. A cidade-esfinge.....	194
2.3.7. São Paulo: a morte dos ritos agrários.....	197
2.4. São Paulo: Identidade americana.....	199
Terceiro capítulo (Paisagem e discurso literário)	
3.1. Paisagínario e paisageria	203
3.1.1. O paisagínario ou a intimação geográfica do imaginário.....	208
3.1.2. A paisageria ou a afetividade discursiva da paisagem.....	218
3.2. O paisagínario nas crônicas de Luís Martins.....	
3.2.1. O paisagínario americano	222
3.2.2. O paisagínario tropical.....	228
A sonoridade tropical.....	231
A tropicalidade nos ritos e costumes.....	235
3.2.3. O confronto entre o paisagínario nativo e o remoto.....	238
3.2.4. A oposição entre serra e mar.....	238
3.2.5. A urbanização europeizada.....	239
3.2.6. A luminosidade da paisagem	244
3.2.7. O cromatismo da paisagem.....	249
3.3. A paisageria nas crônicas de Luís Martins.....	250
3.3.1. A paisageria nostálgica.....	252
3.3.2. A paisageria dionisiaca.....	256
3.3.3. A melancólica paisageria da ausência.....	257
3.3.4. A paisageria sob a figuração do feminino	263
3.3.5. A paisageria mítica.....	267
3.4 O discurso inventando paisagens.....	271
Conclusão	277
Bibliografia.....	302
Lista de Anexos	325 (v.2)

LISTA DE IMAGENS		
N.º	Título	Página

01	Luís Martins – 1937.....	05
02	O Bairro do Bixiga em imagem de 1862.....	36
03	Teatro Santa Helena- década de 20. Praça da Sé.....	37
04	Avenida São João em 1951.....	47
05	O Martinelli.....	49
06	Luís Martins e Prestes Maia.....	98
07	A população da periferia de São Paulo – 1950.....	102
08	Luís Martins, Anna Maria Martins e Ana Luiza Martins (filha) – 1955.....	111
09	Retrato de Luís Martins – Tarsila do Amaral – 1940	116
10	Favela do Morro de Santo Antônio (RJ) nos anos 50.....	123
11	Luís Martins na Fazenda Santa Tereza do Alto.....	127
12	Tarsila do Amaral década de 40.....	130
13	Anna Martins.....	133
14	Lupe Cotrim Garaude.....	136
15	Cecília Meireles.....	145
16	Ribeiro Couto.....	159
17	Carnaval na Avenida Paulista em 1926.....	173
18	Várzea do Rio Tietê, próximo ao Rio Pinheiros (1940).....	176
19	Vacas e cabras urbanas	178
20	Rua Barão de Itapetininga – Anos 40.....	181
21	Rua Líbero Badaró em dois momentos.....	179
22	Largo Santa Ifigênia – 1958.....	187
23	Bairro Santa Ifigênia – 2008.....	188
24	Vista Noturna de São Paulo – 1958	193
25	Deusa Kali.....	196
26	O centro da cidade e os bairros orientais.....	193
27	Praça Marechal Deodoro	200
28	Edifício Copan – construção iniciada em 1945.....	243
30	Avenida São João 1932.....	254
31	Monumento das Bandeiras.....	268
32	Carolina de Jesus, às margens do rio Tietê.....	273
33	Audálio Dantas e Carolina de Jesus.....	274
34	Clarice Lispector e Carolina de Jesus.....	276
35	Luís Martins – década de 50	309 (v.2)

LISTA DE MAPAS		
N.º	Título	Página

01	Crescimento urbano de São Paulo - 1930/1949.....	43
02	Crescimento urbano de São Paulo – 1950/1962.....	46

RESUMO

MAGNI, Carlos Alberto. **Discurso da Paisagem e lirismo em Luís Martins: imaginário geográfico nas crônicas de São Paulo**. 2008. 438 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Este trabalho propõe uma aproximação entre a Geografia e a Literatura. De cunho marcadamente interdisciplinar, tem a paisagem como elemento de convergência dessas duas disciplinas. Sob o aspecto geográfico, estudou-se a paisagem urbana de São Paulo e suas transformações em meados do século XX. Notadamente, ressaltaram-se as mudanças da cidade de alvenaria para a cidade de concreto, levando-se em consideração a cidade industrial nascente, e suas influências na morfologia das novas paisagens. Para tanto, foi analisada a obra do escritor e jornalista Luís Martins, assíduo produtor cultural desse período, comprometido com seu tempo e com seu mundo. O gênero “crônica”, privilegiado neste trabalho, é uma literatura, sobretudo, eficiente na cristalização dos fenômenos que cercam o cotidiano urbano, e uma escrita adequada a captar e a retransmitir percepções paisagísticas genuínas e espontâneas. Para enfrentar a maleabilidade e as polissemias envolvidas nos conceitos que cercam tais paisagens, foi utilizada a *análise do discurso*. Pelo viés semiótico, as paisagens na obra de Luís Martins foram entendidas como um *discurso da paisagem* que são *fenômenos* portadores de intenções, crenças e afetos. São também representações sociais do espaço urbano, paisagens literárias que circularam abundantemente durante décadas pela imprensa paulista, através de inúmeros textos e milhares de pessoas.

Palavras chave: Paisagem, Análise do Discurso, Luis Martins, Interdisciplinaridade, São Paulo.

ABSTRACT

MAGNI, Carlos Alberto. **Landscape discourse in Luís Martins: imaginary geography in the chronicle of São Paulo**. 2008. 438 f. Thesis (Doctoral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

This work proposes an approach between Geography and Literature. Basically interdisciplinary, the work presents the landscape as a converging element of these two disciplines. Under the geographical aspect, studies on the urban landscape of São Paulo and its transformations during the twentieth century have been conducted. Special attention has been given to the changes from the city of masonry to the city of concrete, taking into consideration the emerging industrial city and its influences on the new landscapes. For that reason, an analysis has been made of the work of writer and journalist Luís Martins, a regular cultural producer of this period, a man committed to his time and world. The style “chronicle”*, highlighted in this work, is an efficient kind of literature as to the crystallization of the phenomena which surround the urban daily life, and an appropriate form of writing to capture and convey genuine and spontaneous landscape perceptions. In order to face the malleability and polysemy involved in the concepts that surround such landscapes we have used discourse *analysis*. So, with the use of semiotics, the landscapes in Luís Martins’ work have been understood as a *landscape discourse*. They are phenomena which bear intentions, beliefs, and affections. They are also social representations of the urban space; literary landscapes which were abundantly spread for decades by the press in São Paulo, through a number of texts and thousands of people.

Keywords: Landscape, Discourse Analysis, Luís Martins, Interdisciplinary, São Paulo.

* The “chronicle” is a Brazilian style literature (short stories, thoughts or a view of the world). This style is almost written in first-person narrative; it presents the events and characters in a subjective way. It is edited by the newspapers or magazines.

Apresentação

Este trabalho é eminentemente transdisciplinar, apóia-se na literatura e na geografia, com a intenção de elaborar instrumentos para que se possa entender as complexas e amplas teias socioculturais envolvidas no processo de percepção de uma paisagem. Assim, a paisagem literária e a paisagem geográfica estarão lado a lado. A literatura resgatará o dito e o não-dito pelo reconhecimento da presença e da ausência que a palavra inspira. Um nível discursivo de significação que pertence não apenas ao autor, mas também é cara à sociedade a que pertence. Já a geografia abordará a complexa estrutura tridimensional da paisagem, suas implicações no tempo e os fenômenos tecnológicos e sociais que a produziram.

Parte-se do estudo da obra do escritor Luís Martins e de sua produção literária na imprensa e na cultura paulista. Os escritos luismartinianos, seu pensamento, suas idéias e suas críticas, participaram por mais de quarenta anos do cenário cultural paulista. Luis Martins foi um romancista premiado, crítico de arte reverenciado, jornalista participativo e cronista ativo nas questões culturais. Nesse período, escreveu intermitentemente no jornal do qual foi cronista absoluto - *O Estado de S. Paulo*. Seu olhar e obra tornaram-se um meio profícuo para o entendimento das mudanças, tanto espaciais quanto culturais, que ocorreram na cidade de São Paulo durante os meados do século XX. Uma cultura urbana ainda sob fortes influências européias - característica da maioria das grandes cidades brasileiras – e que será entendida por Luís Martins como uma cultura *rizomática*, assim sendo, a cultura brasileira será apreciada através da sua significação relacional com a cultura européia, sobretudo com a cultura francesa. Durante o período analisado, a cidade de São Paulo iniciava numa busca frenética por uma identidade americana, e Luís Martins pôde, através de sua escrita, representar esse período de intensas transformações.

A crônica é o gênero literário privilegiado neste trabalho. Gênero híbrido é, segundo a Prof.^a Dr.^a Telê Ancona, um meio dos mais profícuos para se entender o mundo contemporâneo. Um mundo tão rápido em suas

manifestações culturais como também são rápidas as mudanças no seu espaço físico (LOPEZ, 2002). A geografia da percepção e a valorização dos afetos ligados ao espaço fornecem um esteio metodológico às pesquisas. Assim, a paisagem sensível – entendida como a paisagem concreta - e a paisagem narrada dão os meios para a compreensão da relação subjetiva do homem e do seu espaço. São estudados, por mediação da literatura a imaginação, os afetos e as crenças que orientam o homem na intrincada rede de significações e identidades urbanas.

A proposta, neste trabalho, é criar uma ferramenta de aproximação com a paisagem que possa investigar o processo da sua percepção, preservando tanto seus elementos geográficos mais sensíveis quanto a subjetividade que recobre as suas significações. Assim, de um lado temos a paisagem concreta paulista – tanto a natural quanto a antrópica - do outro, a paisagem literária construída pela literatura de Luís Martins. *Constructos* que estão intimamente ligados por refinados processos de observação e de percepção. São exatamente esses processos que serão investigados e alinhados, com a intenção de contribuir, metodologicamente, ao entendimento da percepção de uma paisagem por meio da arte.

Antonio Candido considera que a criação literária tem sempre uma intimação do mundo real e a ele está indissoluvelmente atrelada. Para essa conformidade, contribui o fato de que, quando se procura entender o mundo pela literatura, encontramos a mesma plasticidade, a mesma fusão entre a matéria e o psíquico que também dá origem ao fenômeno da *paisagem*. Na opinião de Antonio Candido, a fantasia nunca é pura:

“Ela se refere constantemente a alguma realidade: fenômeno natural, paisagem [grifo nosso], sentimento, fato, desejo de explicação, costumes, problemas humanos, etc. Eis porque surge a indagação sobre o vínculo entre fantasia e realidade...”
(CANDIDO, 1972:804).

O crítico segue concluindo a importância da literatura enquanto função integradora e transformadora da realidade. Segundo alguns revestimentos ideológicos, uma literatura pode tanto *edificar* quanto ferir os interesses de um

padrão social vigente. Assim a literatura não *corrompe* e nem *edifica*. Para Antonio Candido (1972:805), ela humaniza no sentido mais profundo do termo, logo, faz o homem viver. A paisagem literária, mundo recriado pela força da imaginação e devaneio do artista, conserva tanto os traços da paisagem original como também revela os sonhos e os devaneios do homem. A paisagem literária – espelho de um mundo sensível - reflete uma imagem original, reinventando-lhe os sentidos e criando novos panoramas para a comoção e humanização do homem. Uma paisagem, seja a sensível ou a literária, é de natureza maleável e polissêmica. Portanto, em detrimento do alto grau de subjetividade que acompanha as suas percepções, perseguir o desdobramento dos seus significados pode ser tão instigante como perturbador. Este trabalho incide nessa complexidade e propõe um método para captar uma subjetividade que possa esclarecer os fenômenos ligados à paisagem. Assim, a paisagem geográfica e a paisagem literária estarão associadas em uma metodologia que possa integrá-las sem que ambas percam suas identidades. Nessa intenção, foram construídos dois grandes modelos para o entendimento da percepção da paisagem através da literatura: **paisaginário e paisageria**. O terceiro capítulo dessa obra tratará mais profundamente dessas duas construções intelectuais ligadas à percepção da paisagem. Adiantamos, de maneira breve, que paisaginário e paisageria apesar de estarem ligados a epistemologia geográfica e a discursiva são conceitos novos e não se confundem nem com a paisagem geográfica, nem menos com a paisagem literária. São construções intelectuais que estão localizadas na fronteira epistêmica das duas disciplinas.

Desse modo, da paisagem geográfica serão preservados os seus elementos paisagísticos cujas forças motrizes sugerem comoções e afetos em seus observadores. E, para tanto, será proposto um regime geográfico do imaginário social (entendido doravante como *paisaginário*). Enfim, procura-se a análise de uma *Cidade Transcultural*, e tenta-se explicá-la através de procedimentos que abarquem também a sua imaterialidade, uma vez que, neste momento, a apropriação do espaço não é apenas física, mas também imaginária (FERRARA, 2001:20). Coube, posteriormente, a interpretação do

imaginário que circunda a urbanidade paulistana, um imaginário que gira em torno de uma desorganização e de uma velocidade desenfreada. Essa dimensão simbólica será entendida como resultado de processos mentais que têm a imaginação como estrutura cognitiva e que comporta camadas profundas do psiquismo do Homem.

Já da paisagem literária será observada a sua força narrativa e retórica (entendida como *paisageria*), ou seja, será reconhecida como uma textualidade discursiva, plena de sugestões, de tensões afetivas, de ausência e presenças significantes e que a une ao mundo real e sensível. Assim, a paisagem - como um discurso - poderá veicular não apenas as imagens da paisagem sensível, mas também crenças, intenções, afetos e paixões.

O plano de trabalho

A obra de Luís Martins é bastante vasta visto que o cronista inicia a sua vida jornalística em meados da década de 20 e finda com a sua morte no início da década de 80. É possível acompanhá-lo durante quase cinquenta anos de escritos e vê-lo em sua progressão literária, seguindo-o em suas preocupações diárias, observando as forças motrizes que o orientaram durante toda a vida e também ressaltando algumas mudanças temáticas que estruturaram sua obra.

O encontro com a obra de Luís Martins se deu durante a pesquisa de mestrado, na qual foi organizada uma coleção de crônicas que abrangeu as décadas de setenta e oitenta e percorreu os escritos de vários outros cronistas. A opção pelo aprofundamento na obra de Luís Martins deveu-se, sobretudo, a quatro aspectos: o seu comprometimento com as manifestações culturais, sua preocupação com a escrita e a literatura, sua sensibilidade ao espaço (representada pelo seu refinado senso crítico para as artes plásticas) e a sua ligação intensa e afetiva com a cidade de São Paulo. Além disso, sua trajetória literária coincide com as profundas mudanças que ocorreram na urbanização da cidade de São Paulo. A cidade de tijolos e a sua substituição pela cidade de concreto. O progresso e a cidade industrial, a sentimentos urbanos e a

paisagem sob diversas roupagens foram, entre inúmeros outros, assuntos de suas crônicas.

Em 1928, publicou uma coletânea poética, *Sinos, logo após*, seguiu-se a publicação de uma novela para crianças *Guri-Guri* (1934) e, em 1936, um romance sobre os costumes do Rio de Janeiro que teve o nome provisório de *Prostituição*, mas que por sugestão do escritor Jorge Amado acabou se tornando o livro *Lapa*. Em matéria de ficção seus livros mais divulgados são *A terra come tudo* (romance de 1937) e *Fazenda* (romance de 1940). Na crítica de arte, publicou em 1937 um volume sobre *A pintura Moderna no Brasil* e, em 1940, um estudo sobre Almeida Júnior. No mesmo terreno, aparece *Arte e Polêmica*, em 1942, que se impôs aos leitores brasileiros pelos temas focalizados e pela autoridade dos escritores que nela figuram, dentre eles alguns eminentes professores franceses.

É certo não podermos afirmar que Luís Martins se dedicou apenas a um único gênero literário. Um bom exemplo disso é o romance *Lapa*, fartamente comentado, elogiado e perseguido pelo regime autoritário da década de trinta, ele publicou na década de sessenta o romance *Girafa de Vidro* ganhador do prêmio Jabuti; entre crônicas, ensaios e críticas, quase trinta anos separam os dois romances. E ainda, não são apenas romances e crônicas que formam o conjunto da obra de Luís Martins. Podemos vê-lo também como um memorialista em obras como *Um Bom Sujeito* (1983) ou *Noturno da Lapa* (1964).

Porém, de uma maneira geral e no intuito de nos aproximarmos de sua obra, é possível estabelecer uma periodização que abarca três grandes momentos: o polígrafo, o crítico e o cronista. Desses três momentos, concentramos a exploração dos escritos que nos parecem ser mais profícuos aos nossos estudos, ou seja, sua produção a partir dos anos 50 e 60, portanto suas crônicas sobre a vida paulistana.

Na nossa introdução serão apresentadas três grandes problemáticas que circundam a percepção da paisagem: a subjetividade inerente a própria percepção da paisagem, a complexidade da paisagem estudada (a urbanidade de São Paulo) e a mutabilidade geográfica da paisagem. Essas problemáticas foram entendidas como balizas a serem contornadas ou absorvidas por uma metodologia, assim, para enfrentar a subjetividade da percepção foi proposto o estudo dos Mapas de Realidade (filtros perceptivos dos indivíduos), para dar conta da paisagem urbana de São Paulo foi adotada a crônica como gênero de grande interesse. E, finalmente, para entender o *discurso* e as disparidades acerca do entendimento do conceito de paisagem, foi proposto a Análise do discurso, a retórica e a argumentação.

O corpo geral desse trabalho foi estruturado em três capítulos: O homem, a crônica e a percepção da paisagem literária. São capítulos que buscam uma articulação com as problemáticas e com as metodologias presentes na introdução, e com elas mantêm uma mesma estrutura temática.

Assim, cercamos a subjetividade que liga o homem à paisagem (que se altera a partir do ângulo de visão do observador) *através* do mapa de realidade de Luís Martins – entendido como seu imaginário pessoal, e também como o imaginário e ideário coletivo no qual estava imerso, uma ordem variada e subjetiva, que recorta o mundo e que, portanto não pode ser entendida como uma “realidade” segura e precisa, um objeto unívoco que conduza o pesquisador a confortável visão de ter reconstituído a exatidão uma paisagem remota.

Nesse momento, é importante ressaltar que não buscamos o sujeito ontológico - Luís Martins, o homem. A exploração do Mapa de Realidade é eminentemente subjetiva, e através dele serão reconstruídas as retinas do cronista que observava o mundo ao seu redor. Esse momento da investigação lida com a relação do corpo com o mundo – que resultaram na percepção da paisagem - e que foram cristalizadas na escrita da crônica. Entretanto, há um momento em que a exploração do *personagem histórico* se faz necessária. Para a Prof.^a Ana Lúcia Duarte Lana (LANNA:2009), a biografia e a história de vida de um produtor cultural poderão marcar de modo importante a sua

trajetória imaginária (LANA:2009). Assim, a vivência do cronista durante a sua juventude na cidade do Rio de Janeiro, trará sempre o saudosismo e a nostalgia da *Belle Époque* carioca. Assim, Lana (2009) entende, e com que concordamos, que um dos grandes filtros imaginários para perceber a paisagem paulistana já havia se formado muito antes da chegada do escritor à cidade de São Paulo. A sua identidade e aderência ao mundo aristocrático e com a arquitetura francesa já estavam delineados no momento da sua chegada em São Paulo na década de trinta.

Propomos a crônica, um gênero curto, rápido, multifacetado e, conseqüentemente, abrangente, para apreender as inúmeras variações da paisagem urbana e da própria paisagem em si. Finalmente, empregamos a semiótica discursiva para compreendermos a tensão e significação existente nas paisagens geográficas e entender as paisagens literárias como uma intenção discursiva.

No primeiro capítulo, exploramos o mapa de realidade do cronista Luís Martins, suas influências literárias, seus gostos pessoais, a relação com a política e seu sistema filosófico. Procuramos recobrir, por meio de sua própria escrita, suas crenças, seus valores, sua afetividade e o imaginário pessoal e coletivo no qual estava inserido. O mundo em que cronista viveu e as rápidas transformações urbanísticas e econômicas também foram contemplados. Reconstruímos, na medida do possível, os filtros, tanto de ordem coletiva quanto e individual, que serviram de retina a Luís Martins, em sua arguta observação e narração do mundo.

A exploração do Mapa de Realidade é eminentemente subjetiva, e através dele serão reconstruídas as retinas do cronista que observava o mundo ao seu redor. Esse momento da investigação lida com a relação do corpo com o mundo – que resultaram na percepção da paisagem - e que foram cristalizadas na escrita da crônica. Nesse momento, é importante ressaltar que não buscamos o sujeito ontológico (Luís Martins, o homem e a sua imagem), mas sim o sujeito narrativo e seus enunciadores.

Entretanto, há um momento em que a exploração do *personagem histórico* se faz necessária. Para a Prof.^a Ana Lúcia Duarte Lana, a biografia e

a história de vida de um produtor cultural poderão marcar de modo importante a sua trajetória imaginária. Assim, a vivência do cronista durante a sua juventude na cidade do Rio de Janeiro, trará o saudosismo e a nostalgia da *Belle Époque* carioca. Assim, Lana (2009) entende, e com que concordamos, que um dos grandes filtros do imaginário pessoal de Luís Martins, ligado a paisagem, já havia se formado muito antes da chegada do escritor à cidade de São Paulo. A sua identidade e aderência ao mundo aristocrático e à arquitetura francesa já estavam delineados no momento em que, aos vinte e cinco anos, conhece São Paulo no ano de 1932.

Assim, dentro de um *Mapa de Realidade*, também se faz necessário uma aproximação de ordem objetiva, na intenção de explorar o imaginário pessoal sob um viés de ordem historiográfica, que recubra algumas lacunas que a escrita do cronista não tenha revelado, fosse por razões de ordem ideológica, estética ou mesmo particular. Assim, dessa exploração de fatos e eventos, ligados ao personagem histórico, pode-se reescrever o mundo sob novos prismas ampliando o entendimento do objeto estudado (LANNA:2009).

No segundo capítulo abordamos a crônica como meio de entendimento dos fenômenos urbanos. Discutimos em seguida, como este gênero literário está apto a contribuir para a construção de uma representação social da paisagem. Apresentamos conceitos e propostas que têm como fonte os próprios escritos de Luís Martins. Por mediação de uma intensa escrita metalingüística, ele nos ensina o que é o gênero *crônica*, seus funcionamentos, e como ela nos ajuda a interagir com o mundo. Não podemos, também, nos furtar do fato de que uma análise seleciona suas *isotopias de leitura*; desta maneira, o *corpus* apresentado não terá a pretensão de isolar as *melhores* crônicas publicadas. A *isotopia da leitura* deixa de lado aquilo que não considera pertinente a uma descrição pré-figurada. Assim, em nossa *isotopia*, estamos preocupados com a relação homem e cidade, na percepção de suas paisagens e de como os narradores e enunciadores recriam a mundo e como nos oferecem novas paisagens por intermédio da literatura (BERTRAND, 2003:53).

Optamos em lidar com crônicas nas quais o sujeito narrativo estivesse explicitamente na discursividade do texto. A crônica, por tratar-se de um gênero híbrido, são textos nos quais poderíamos admitir uma pluralização de sujeitos: o homem comum, o cronista, o narrador e o enunciador estão presentes na mesma textualidade. Assim, a seleção de crônicas em que há o uso do discurso direto é proeminente. Todo o trabalho será um esforço de entendimento desses complexos mecanismos da *enunciação em ato* presentes nos textos da crônica (BERTRAND, 2003:56).

No terceiro capítulo tratamos propriamente da percepção da paisagem literária em dois momentos distintos. Num primeiro momento, essa percepção está inserida em um instante eminentemente referencial, poderíamos dizer não-lingüístico, no qual o espaço se sensibiliza aos olhos e recebe camadas simbólicas e afetivas. Em momento posterior, tratamos da apreensão e reprodução da paisagem por meio da linguagem e de sua estruturação como um fenômeno semiótico literário. Uma construção literária que arrasta consigo não apenas uma autonomia contextual, mas também veicula afetos, crenças e paixões dos seus produtores, constituindo-se em um discurso paisagístico.

Numa coleção de crônicas, os sujeitos literários serão múltiplos já que cada crônica se apresenta como um episódio do mundo. Essa multiplicidade de sujeitos tende a dar conta da grande variedade de afetos, sensações e cognições presente na percepção da paisagem. Buscaremos os sujeitos **pragmáticos, cognitivos e passionais**, tentando reconhecê-los pelas suas manifestações discursivas presentes nas paisagens literárias.

A compilação dos dados, ou seja, a escolha dos textos seguiu um caminho metodológico proposto por Libault segmentado em quatro níveis: compilatório, correlatório, semântico e normativo.

O nível compilatório de dados foi realizado em duas instituições: no Arquivo Público do Estado de São Paulo e no Centro De Estudos Luís Martins¹, localizado no Museu de Arte Moderna.

No nível correlatório, concentramos a periodização das análises na década de cinqüenta, e houve duas razões para isso. A primeira por razões estéticas, porque o polígrafo e o crítico cedem vez, decididamente, ao cronista ligado do cotidiano. A segunda foi a efervescência urbana que alterou a cidade de São Paulo, que, em uma década (de 1940 a 1950), dobra de tamanho e de população.

No nível semântico, foram identificadas as problemáticas ligadas ao progresso industrial da cidade de São Paulo e a rápida substituição da urbanidade de influência européia. Foram exploradas, pelos estudos da metalinguagem, as contribuições que as crônicas podem trazer às ciências humanas, subsídios retirados do pensamento crítico de Luís Martins.

No nível normativo, propomos um modelo de entendimento da paisagem literária através da sua indelével unidade com a paisagem geográfica. A paisagem literária passa a ser reconhecida por meio das intenções de persuasão e expressão de afetos que ela passa a veicular. Assim sendo, a paisagem será entendida como um discurso literário, uma retórica que absorve os elementos geográficos da paisagem, e por intermédio da criatividade e da imaginação, reconstrói o mundo e propõe o entendimento do cotidiano. (LIBAULT, 1971:03-11).

¹ Criado em 2000, o CELM (Centro de Estudos Luís Martins – Museu de Arte Moderna) funciona como núcleo de documentação e pesquisa. Abriga os arquivos pessoais de Luís Martins e Paulo Mendes de Almeida, Hermelindo Fiaminghi e Paulo Bruscky. O Arquivo de Luís Martins é formado por documentos históricos do MAM e cartas de artistas e pintores desde a década de 1920. A doação, que inclui um busto do escritor esculpido por Bruno Giorgi, foi feita pela viúva Anna Maria Martins e por sua filha Ana Luisa Martins.

I. Introdução

a) A maleável percepção da paisagem

A folha

A natureza são duas.
 Uma,
 Tal qual se sabe a si mesma.
 Outra, a que vemos. Mas vemos?
 Ou é a ilusão das coisas?
 Quem sou eu para sentir
 o leque de uma palmeira?
 Quem sou, para ser senhor
 De uma fechada, sagrada
 Arca de vidas autônomas?
 A pretensão de ser homem
 E não coisa ou caracol
 Esfabela-me frente à folha
 que cai, depois de viver intensa, caladamente,
 e por ordem do Prefeito
 vai sumir na varredura
 mas continua em outra folha
 alheia a meu privilégio
 de ser mais forte que as folhas.

Carlos Drummond de Andrade²

Diante da natureza, o sublime e o estarrecedor surpreendem o homem. Seja pelo encantamento despertado pela graciosidade que se percebe em uma forma vegetal, seja pelo mal-estar provocado pela sensação diminuta da escala humana em relação ao mundo, o homem, na trajetória da sua existência, depara com a natureza. Uma dimensão absoluta, e como sintetiza Drummond, “tal qual se sabe a si mesma”, e que corre em seu curso simplesmente indiferente ao mundo do homem. Suas formas são nomeadas como algo *natural*, como se não pudéssemos lhe atribuir outro adjetivo.

No entanto, há outra natureza, aquela que nasce e floresce com o homem, e que, ao contrário da primeira, não segue alheia ao seu próprio curso. A pergunta que se depreende desse fenômeno recai sobre a desconfiança de que percepção na natureza seria a mesma que atinge o poeta: produto de uma ilusão. Apesar do olhar agudo e sensível, o ser humano parece fraquejar

² In ANDRADE, Carlos Drummond, *Nova Reunião*, Rio de Janeiro: José Olympio. 1987. V.II. p.516.

perante uma natureza que se desdobra sobre si mesma, multiplicando-se em sentidos, ampliando-se em intensidade e tensão diante dos olhares esfacelados de homens atônitos. Em face da grandiosidade inapreensível de uma natureza perpetuada pelo tempo, o homem se debate diante de sua implacável incomunicabilidade.

Podemos então imaginar que o olhar do poeta, diante de uma intrigante natureza, também poderia ter estado presente nos primórdios da cultura humana, quando se efetuou a passagem do estado de “natureza” para o estado de homem. Para Morin (1997, p.24), houve vários *passaportes* que conduziram o homem ao seu estado de humanidade. Encontramos, entre esses *passaportes*, um que deu ao ser racional nascente a sua condição de distinção e separação de uma espacialidade bruta: o domínio da ferramenta. O *homo faber*, desde seu início, tem a ferramenta como um portal que o conduziu ao caminho do mundo real, adequando-o às leis da matéria e permitindo-lhe reconhecer a espacialidade bruta e dela se distinguir. Em seu processo de afirmação no mundo, o homem serviu-se da ferramenta que o adaptou ao seu meio, ao mesmo tempo em que o prolongou na linha do tempo. A partir disso, dá-se início a humanização dessa espacialidade indistinta que conduz o homem à separação racional do mundo natural: onde havia indistinção passa a existir uma natureza plena de possibilidades a ser conquistada pelo homem.

Essa distinção do homem em relação ao mundo animal e material (e conseqüente formação de uma ordem artificial diante desse mundo) estaria firmemente apoiando a nossa civilização. Para Moscovici, a sociedade é o domínio do homem, já a natureza é o domínio das coisas. Aqui se inscreveria uma linha divisória entre o superior e o inferior, entre o espiritual e o material, o que existe antes do homem e sem o homem e o que existe após a sua inclusão. Para ele, as palavras chaves desse confronto entre o homem e a natureza são ao mesmo tempo exclusão, diferença e negação.

A passagem do animal ao homem, do estado de natureza ao estado de sociedade é aí *leitmotiv* constante, sinal de um corte efetivo dos fenômenos ordenados no espaço e gerados no tempo (MOSCOVICI, 1975:08).

A história da idéia da natureza está indelevelmente associada à própria história dos medos e das incertezas de diferentes sociedades. Assim, mesmo o que chamamos atualmente de *ecossistemas* não são mais do que imagens de uma realidade ainda imperfeitamente conhecida e que cada cultura formaliza, por sua própria conta, e que vem a ser ainda a mesma natureza de sempre. As imagens de que dela temos é apenas uma resultante dos usos de que dela fazemos. Assim, Rafestin (1996, p.44) insiste na idéia de que nos servimos de uma *teoria de lacunas* quando tentamos alinhar coerentemente as idéias acerca da natureza. Sua idéia parte do princípio de que as múltiplas culturas, que fundam a civilização humana, são incapazes de, individualmente, tomarem conta da complexidade que envolve os conceitos de ecossistema. Parece haver sempre uma relação de utilização e de apropriação, por intermédio da qual se atualiza as fortes intenções de uso em detrimento da vontade do conhecimento. Assim, as culturas estão, de uma maneira geral, sempre à busca de um ganho, baseado em preocupações utilitárias. A domesticação que resulta dessas interferências introduz no mundo uma escala temporal que não é mais a escala original, mas é aquela imposta pelas ordens social e humana. A domesticação da natureza inclui plantas e animais, doravante incapazes de retornarem ao mundo original já que correm o risco de desaparecerem. Isso resultou em um processo de transformação da natureza que criou novas imagens da natureza, visões tão variadas como também são as culturas humanas no tempo e no espaço.

Podemos dar um exemplo claro desse confronto a qual se apresenta pela observação de certa incomunicabilidade entre homem e natureza, ora como deslumbramento, ora como apatia. É um desconforto que atinge o observador diante de uma ou mais naturezas. Luís Martins (neste momento é analisado, sobretudo, como crítico de arte), inquieta-se com a pouca efusão a que estão imersos os artistas plásticos cariocas quando deparam com a natureza grandiosa e quase que indolente dos arredores da então Capital Federal (Rio de Janeiro). A ausência de figuração paisagística da natureza nas

obras desses artistas demanda uma resposta do crítico. Sua crítica apenas consegue apreender a complexidade desse fenômeno por meio de uma análise comparativa entre as paisagens paulistas e aquelas do cenário guanabarinó.

Meletínski afirma existir uma influência recíproca entre a natureza e o meio social. Ocorreu que a personalidade humana durante muito tempo continuou ligada à esfera da natureza. Então, isso explica o porquê muitas vezes a natureza é pensada em termos humanos e a humanidade em termos de natureza. E, o mais importante, não houve separação da natureza em termos de conjunto de sociedade. O que existe é um *socium* que organiza as imagens da natureza, fazendo-as ser absorvidas pela cultura (MALETÍNSKI:1998:40).

Assim não é de nos surpreendermos com as diferentes imagens das duas naturezas que afrontam os artistas brasileiros. Por um lado, temos no cenário paulista uma paisagem quase que monótona, pronta a apresentar-se e ser retratada pelos artistas de São Paulo. Por outro lado, a paisagem guanabarina apresenta-se sob uma envergadura indócil e selvagem, quase que brutal ao escarpar da apreensão dos artistas cariocas. No caso paulista, há uma paisagem que é percebida como padrão secundário, complementar, servindo a composição de uma natureza de fácil absorção pelo olhar do artista, cuja obra de arte não limita, ao contrário, exalta e agrega o espaço ao pensamento humano. Na espacialidade guanabarina, no entanto, tem-se uma paisagem de magnitude quase que inapreensível, de caráter gigantesco e perturbador que parece inibir e desafiar o artista metropolitano que pinta o Rio de Janeiro. Diante do porte ostensivo dos volumes, das linhas, e das cores naturais, o artista carioca prefere esquivar-se em um silêncio impotente.

Na paisagem paulista os elementos são secundários e servem de apenas pretextos para a exibição plástica. Na carioca seria necessária uma enorme execução técnica para provocar no expectador a sensação de estar vendo um “quadro” e não uma cópia ou uma caricatura da natureza... O problema do pintor carioca seria antes domar a natureza. Por isso, creio eu, ele evita a paisagem.³

³ Luís Martins, *Medo da paisagem*, Diário de São Paulo, 27.10.1943. Ver anexo: 09.

Nesse momento, temos um cronista ainda extremamente ligado à crítica de arte, e observamos como ele analisa os pintores cariocas, e como eles passam a responder às impressões produzidas pela natureza. Ao observarem os impactos produzidos pelo mundo natural, esses artistas tentam um domínio sobre essa espacialidade feroz quando lhe retiram o caráter inóspito. São artistas que nos devolvem uma natureza rude sob uma forma muito mais aprazível que doravante é apreciada e percebida como uma paisagem. Talvez o primeiro passo para domesticação dessa exuberante natureza fluminense teria sido a sensação de que essa espacialidade abrupta e desconcertante pudesse, em algum momento, acomodar-se na natureza humana, dentro do seu sistema estético e de significações, tornando-se doravante uma paisagem.

O que parece estar no campo de visão de artistas, poetas e pintores, é a desconfiança de que não haveria um abismo intransponível entre a percepção humana da natureza e a criação de uma paisagem. Porém, se não há um abismo, ao menos há uma fenda significativa que se interpõe entre o homem e o seu campo de visão. É nesse hiato cultural que, para Shama, se cristaliza os procedimentos da *domesticação da natureza*, fenômenos que remonta a mitos que permanecem largamente aprofundados na memória coletiva de grupos sociais. Após milênios de transformações no meio ambiente, o que se chama de “natural” já é artificialmente selecionado. Em resumo, o referente está tão colado ao signo que separá-los se torna tarefa quase insólita.

Pois conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas (SHAMA:1995:17).

O historiador desenvolve uma *arqueologia da memória*, atribuindo a cada elemento ambiental arranjos e sentidos que são produzidos pelas singularidades da cultura. Há, portanto, redes de cultura que privilegiam aspectos de mitos primordiais ligados a natureza. Um rio pode ser uma artéria ou pode ser uma fronteira, como há correntes fluviais da vida ou agrupamento arbóreo de identidades. São noções imaginárias da cultura que retomam a importância dos aspectos do coletivo do mito.

Para Cosgrove (2004, p.93), o conceito de paisagem nasce de uma nova relação entre o homem e o seu meio ambiente, uma nova visão de mundo que tem sua origem nas visões culturais produzidas pelo Renascimento. Uma abordagem que estava marcada pela criação harmoniosa, cujas estruturas são acessíveis tanto à mente humana como também aos seus olhos. Outra possibilidade é de que a paisagem esteja ligada à existência originária da idéia de prazer. Assim, como afirma Novalis (1988, p.185-186), o tempo nasce da consciência do desprazer. Poderíamos explorar a possibilidade de que espaço visto sob o encontro homem e paisagem contemplativa seja o resultado de uma busca de um prazer relativo. Um deleite associado ao espaço que nasce do rompimento com o mundo banal e perecível, uma força erotizante associada à necessidade do conforto e aconchego. Uma visão sensível, ligada à arte e à estética.

Coquelin, no livro *L'humanisme en Géographie*, define a invenção da paisagem sob a ótica de criação de uma realidade, e avança, também, sobre os artifícios humanos empregados na tentativa de integrar a natureza à cultura humana. Assim, discorre sobre a habilidade humana em servir-se de técnicas e instrumentos que asseguram a verossimilhança entre o mundo natural e aquele representado, que passado pelos clivos da consciência humana, passam a existirem sob o conceito de paisagem.

Notre "idée du paysage" viendrait donc de cette invention de cet artifice, qui tend à faire prendre l'image peinte pour la réalité, l'artifice pour une loi naturelle et universelle de toute perception, et y parvient grâce à une technique, à un savoir tout à fait spécialisé. Cette forme de passe-passe, ce tour de manège porte un nom dans les sphères des savoirs: c'est celui de **rhétorique**: ou art de persuader de la vérité du vraisemblable (COQUELIN:1990:105).

Para Rafestin, há, no encontro entre a cultura humana e a natureza, um mal-estar da civilização ocidental provocado pela inserção do homem no *envelope espaço-temporal* que substituíram os espaços originais. A expansão humana produziu um desequilíbrio apenas parcialmente controlado. Assim, mesmo que não tenhamos uma noção precisa do que realmente seja a natureza, ela é contínuo objeto de discursos, incluindo ainda de nostalgias e de preocupações constantes. A paisagem surge então, como uma resposta a esse

encontro fenomênico com própria natureza. Também polissêmico, sem dúvida, mas que se apresenta essencialmente como uma herança das tradições filosóficas gregas, que desde os pré-socráticos, se esforçam na apreensão do fluxo vital dos fenômenos da natureza.

Ce n'est pas par hasard si la notion de paysage, empruntée à la peinture, va devinir l'horizon sur lequel vont se profiler tout autant les desseins littéraires que scientifiques. Images par excellence, le paysage fonde à lui seul un paradigme qui, deux siècles plus tard, nourrira encore la description scientifique, qu'il s'assiege des science de la nature ou des sciences de l'homme. La description du paysage n'est en aucune manière la description d'une portion de la nature mais bien autre chose : c'est la recherche, par l'homme, de son essence à travers la médiation de l'extériorité (RAFESTIN, 1996 :49).

b) São Paulo - o fenômeno urbano

Une ville ne représente pas seulement une masse
d'édifices alignés le long des rue,
une masse d'hommes venus de tous les points de l'horizont,
et pour ainsi dire interchangeables.
Ses habitants ne sont pas seulement maintenus
en place par la pression des besoin et des intérêts économiques.
Ils sont en commun des traditions,
une certaine façon de sentir e de s'exprimer,
un certain tempérement.
(SORRE, 1952:287)

As paisagens urbanas são fenômenos que, para serem compreendidos, precisam ser estudados levando-se em consideração não apenas seus aspectos atuais, mas especialmente considerando a evolução do passado das cidades. A paisagem urbana deve ser definida por suas dimensões do espaço, no plano horizontal é uma combinação de vazios e de ocupações, no plano vertical predominam as habitações em altura. Mas a paisagem também é a expressão de todos os fatores que vieram a exercer uma influência sobre a fixação e o crescimento de uma cidade em um determinado espaço. Além do que, ela também exprime as características e funções gerais da cidade, entretanto, descrever seus traços, mesmo que seja uma análise formal, é penetrar no coração dos problemas geográficos da cidade. Como afirma Lepetit (2001, p.34), esse é um processo complexo, uma vez que nada garante a existência de um ponto fixo, uma âncora, um referencial preciso que possa

julgar os deslocamentos relativos aos elementos que estruturam a paisagem. Como é sabido, na paisagem tudo muda, inclusive o ponto de vista do observador.

Interferem, em sua gênese, a topografia do terreno, as estradas (de terra ou de ferro), as influências dos rios ou das linhas d'água. Seus planos também são influenciados pelas funções que a cidade desempenha nas redes econômicas e políticas. Compreender a paisagem de uma cidade é ir além dos monumentos, é estar para além da história inscrita nas pedras; é, em suma, encontrar a particular maneira de ser dos seus habitantes (SORRE, 1952:258).

De uma maneira geral, o fenômeno urbano apresenta uma complexidade que afronta e desafia os pesquisadores contemporâneos. Esse espaço e a sua diversidade, ainda pouco compreendidos, apresentam-se herméticos diante de seus observadores.

A expansão das cidades e a aglutinação de sua população em pequenos espaços transformam a urbanidade em um verdadeiro mosaico social. Colorida pela multiplicidade de matrizes culturais, a metrópole contemporânea agrega os opostos, instaura dicotomias, fragmenta o homem e, ao mesmo tempo, o unifica em uma orquestração caótica. Lefèbvre (1947, p. 220) discute essa esfera conturbada presente no processo da vida moderna. Ressalta que os escritores americanos, ao contrário dos franceses (note-se que os escritos são da década de 1940), souberam entender a problemática do mundo industrial. Debateram-se com ardor sobre os aspectos contraditórios que a sociedade industrial instaurou na urbanidade moderna, ou seja, a presença constante de miséria e riqueza, de fraqueza e poderio, de cegueira e lucidez, e, por fim, de individualidade e de massificação.

Assim, o autor colocou em pauta a questão da possibilidade de interpretar a vida urbana, a vida popular e a vida das cidades industriais. Desse modo, Lefèbvre passa a questionar o *lugar* e indaga quais são os modos e as experiências por intervenção dos quais poderia se revelar a essencialidade em torno do urbano (LEFÈBVRE:1947:227). Conclui que as relações dos grupos e dos indivíduos têm grande interferência na vida cotidiana. Porém, essa interferência está presente de uma maneira tal, que escapa parcialmente do

entendimento das ciências especializadas. É como se no urbano a vida estivesse codificada, intraduzível à primeira vista, imersa em toda sua profusão de formas e texturas. Desse espaço efervescente, dessa ebulição humana emergem formas de humanidades, distintas e díspares; tão diferentes e recortadas quanto é o próprio espaço do qual elas surgem.

Do ponto de vista de Claval, a sociedade atual convive com uma grande diversidade de técnicas e modos de transformação e de produção. Os transportes tornaram-se extremamente rápidos (CLAVAL, 1992:90). A circulação de notícias se faz por meio de tecnologias que possibilitam que elas se concluam quase que instantaneamente, mesmo quando as distâncias são grandes. Portanto, os valores atribuídos ao espaço não têm mais o mesmo valor das sociedades arcaicas. Dessas observações ressaltamos a importância de alguns elementos, a saber, **a velocidade e a tecnologia**, na construção do objeto que será investigado.

Na visão do próprio Claval (1992, p.33) a lógica do ordenamento espacial só pode ser apreendida se houver a preocupação de inseri-la em uma complexidade, isto é, redimensioná-la levando-se em consideração a participação do espaço na elaboração da vida do homem. Ressalta, ainda, a importância de entender o espaço *percebido* dentro de uma perspectiva tanto grupal, quanto aquela oriunda de um projeto individual. O fenômeno urbano, portanto, apresenta-se como altamente complexo.

Côncio de que as análises do mito são necessariamente duplas, Lefèbvre não hesita em relevar seu valor para a compreensão da problemática urbana. Para ele, o mito toma sua dimensão de maneira isolada dos discursos institucionais. Os elementos aglutinados pelos relatos míticos ou imaginativos podem revelar temporalidades diversas e, desse modo, há a possibilidade de que possam remeter a outros contextos. Os relatos míticos urbanos reúnem, nesse caso, várias *lexias*, sem que neles haja uma preocupação prévia em classificar o fenômeno urbano, ou ainda determinar sua significação, tanto quanto a sua proveniência. A partir da perspectiva de que a abordagem mítica seja menos *reductora* do que as ciências parcelares, Lefèbvre introduz a idéia de que essa abordagem possa desprender estas ciências dos seus contextos e

do isolamento parcelar científico no qual estão inseridas (LEFÈBVRE, 1970:157). Segundo Henri Lefèbvre, quando tentamos apreender o urbano, nos deparamos com uma grande problemática que é a sua própria complexidade, fenômeno que o funda e o alicerça.

Apreender um espaço de múltiplas significações torna-se tarefa árdua. Com esse intuito, as ciências parcelares - as ciências em suas subdivisões – quando enfrentam obstáculos referentes à diversidade, deixam para trás alguns “resíduos”. Essas parcelas de significação, ocultas em camadas de informação, jazem no corpo do urbano e solicitam uma instrumentação para o seu afloramento e entendimento. Do ponto de vista do mesmo autor, os relatos imaginativos, seja qual for sua forma, podem auxiliar a compreensão da problemática urbana. Uma vez que o mito não tem como prerrogativa a explicação de um fenômeno, Lefèbvre considera-o como depositário de resíduos abandonados pelas outras ciências. Assim, uma aproximação à urbanidade que se faça a partir da imaginação humana pode dar conta de faces desconhecidas da realidade das cidades. Uma dimensão específica e que se tornou uma das grandes preocupações da modernidade.

Curioso é pensar como as paisagens urbanas modernas foram capazes de modificar não apenas a relação do homem com sua espacialidade, mas também como o meio urbano alterou a relação do homem com o próprio tempo existencial. O tempo nas cidades parece ser retilíneo, sempre na intenção das inovações, sempre privilegiando o futuro, numa marcha impertinente com suas transformações abusivas e fatigantes. Percebe-se essa extenuante presença da temporalidade citadina ao compará-la a outras vivências.

Sobre o homem do campo e sua apreensão ritualística do mundo, vemos já com Luís Martins que ele é de uma circularidade reconfortante e segura. Já no mundo urbano nada é plácido, as presunções dos conhecimentos e das técnicas rompem com a sensibilidade à natureza. A temporalidade no mundo citadino é acelerada, tudo se modifica no próprio movimento das inovações. Nada é presumível, nada é previsível. O tempo passa a existir em sua mais dolorida forma, no seu deslizamento veloz e incompreensível, que assombra homens, cronistas e poetas.

Para eles [os homens do campo] o tempo não existe. O tempo não é uma inexorável marcha em linha reta, sempre novo, jamais repetido. Não é aquela continua transformação de seres e das coisas que o poeta Murilo Mendes tão bem exprimiu na melancolia e no cansaço destes versos:

“Ninguém sonha duas vezes o mesmo sonho
Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio
Ninguém ama duas vezes a mesma mulher.
Deus de onde tudo provém,
É a circulação e o movimento infinito”.

Para o caipira humilde, o tempo é um círculo fechado. Seu calendário se guia pela eterna repetição do ciclo solar – tempo das chuvas, tempo da seca, tempo do verde, tempo do plantio, tempo da colheita. Depois volta tudo ao começo, ano após ano, vida após vida⁴

A vila paramilitar e entreposto comercial

No princípio de sua história, já no século XVI, a aglomeração de edificações em São Paulo obedeceu a uma ocupação do solo urbano de cunho eminentemente paramilitar. A cidade localizava-se no topo de uma colina defensável, com um claro objetivo de facilitar o avanço dos bandeirantes em sua jornada rumo à conquista de metais preciosos e à escravização de indígenas. Foi escolhido um local de ares frios como os de Espanha, identificado pelos seus fundadores como uma terra sadia, fresca e de boas águas. Conseqüentemente, São Paulo nasce no planalto de Piratininga, numa colina alta e plana cercada por dois rios: o Tamanduateí e o Anhangabaú. Desde a sua fundação, 1554, até a Independência do Brasil, São Paulo cresce em ritmo lento; cidade de interesse periódico, da qual partiam as bandeiras em direção ao interior das terras brasileiras.

O entendimento das paisagens culturais que se desenvolveram no atual território do estado de São Paulo está relacionado ao sugestivo e original conjunto que compreende as terras de beira-mar e do planalto; separadas pela Serra do Mar e pelo reverso imediato da escarpa dessa serra. A primeira unidade refere-se à Baixada Santista que, desde o descobrimento, foi *porta de entrada* para o interior (planalto), sendo que seu elemento mais significativo foi a aglomeração urbana em torno da sua função portuária. A segunda unidade, o

⁴ Luís Martins, *A vida continua*, OESP, 31.01.1953. Ver anexo: 73.

planalto paulistano, é a parcela que corresponde aos históricos *campos de Piratininga*⁵, onde já havia um parcial aproveitamento pré-cabraliano, e que veio a torna-se o “core” de grande parte do Brasil Sudeste. A diferença entre a ocupação pré-cabraliana e a colonial é que a segunda entendeu os *Campos* como um centro de expansão demográfica, econômica e política. Em meados dos anos Quinhentos, São Paulo e Santo André da Borda do Campo tinham excelentes condições para atividades agrícolas e pastoris. Porém, as atividades de apresamento e de entreposto comercial foram as que mais se destacaram.

Expressões dos últimos aspectos⁶ foram, sem dúvida, entre outros fatos, o papel do homem de São Paulo no apresamento, em especial na redução jesuítica da bacia do Paraná-Uruguai, assim como no extraordinário fenômeno que levou, em função de atividades mineradoras, ao povoamento de amplas áreas dos atuais Estados de Mato Grosso, Goiás e Minas Gerais, em função da criação de gado, a ocupação de territórios extensos do Sul do país e do próprio Nordeste, nos casos citados contribuindo de forma nítida para definir situações que levaram, em seguida, ao traçado de grande parte das fronteiras políticas no Brasil (PETRONE, 1995:12).

De uma maneira geral, o início São Paulo teve uma expressão urbana de pouca relevância durante o início da colonização brasileira. Estava bem situada se considerarmos as rotas de comércio e transporte de víveres que abasteciam a região das Minas Gerais e a ligavam à região produtora de gado do sul do país. Em contrapartida, por volta de 1840, a sua distância do porto, que era de apenas seis léguas, levava até dois dias para ser percorrida. E como já havia observado o viajante Saint-Hilaire, galgar a parte extremamente escarpada da Serra de Cubatão tornava a sua posição geográfica desfavorável ao comércio. A sua importância como capital, na visão do viajante, era especialmente artificial, pois, no seu entendimento, perdia em vitalidade e em importância quando comparada à cidade de Santos.

⁵ Em Meados do primeiro século da colonização, São Paulo foi elevada a categoria de vila no campo de Piratininga onde já havia o povoado de Santo André da Borda do Campo (1553). No ano seguinte estabeleceu-se o colégio dos Jesuítas e o núcleo de povoação de São Paulo, em torno do qual se estabeleceram os aldeamentos indígenas de Pinheiros, Santo Amaro, Guarulhos, Carapicuíba, São Miguel e Itaquaquecetuba. In Ernani Silva Bruno, *O planalto e os Cafezais*, p. 25.

⁶ O aspecto referido é o aproveitamento do *Campo* como expansão demográfica, econômica e política; no período pré-cabraliano a valorização dessas áreas era importante, já havia então condições para um ‘core’ demográfico, porém de natureza menos intensa.

A cidade de São Paulo mais não é do que um centro de depósito de mercadorias da Europa e de trânsito para os produtos do país; é-lhe indispensável o porto de Santos, o qual poderia, em rigor, dispensá-la. São Paulo nunca teria sido, certamente, mais florescente do que Santos, se não tivesse tornado a capital da Província e a sede residencial de todas as autoridades civis e eclesiásticas (SAINT-HILAIRE:180).

A observação do botânico não estava completamente desprovida de sentido. Não havia realmente fortunas consideráveis na cidade e os proprietários de engenho de açúcar viviam em situação assaz precária. Porém, o que escapou aos olhos do viajante francês foi a percepção de que a cultura paulista estava voltada para o planalto, para o interior, dentro de um isolamento significativo que forjou uma mentalidade empreendedora.

É bem verdade que a atual paisagem cultural paulistana tem outros elementos que fundam sua grandiosidade, ou seja, a introdução do café, os nós ferroviários e a posterior industrialização, os quais estão mais fortemente relacionados aos dias atuais. Porém, há também uma herança de um passado colonial e mesmo ameríndio. Os primeiros contingentes de colonos europeus já não tinham encontrado um quadro natural intacto. Portanto, ao lado da implementação de novos processos coloniais, somou-se também o fato de ter ocorrido o aproveitamento do conhecimento e experiências da cultura ameríndia.

A cidade de São Paulo: do império do café à cidade industrial

A índole paulista forjou-se diante de uma consciência de franca autonomia. A província de São Paulo foi governada pela distância. Em razão da pobreza das terras paulistas, o vínculo que prendia Piratininga a Portugal e ao resto da colônia realmente não poderia ser muito forte. O conseqüente isolamento e a pobreza desenvolveram na cidade uma mentalidade independente e empreendedora. Durante o início da colonização, os navegadores passavam ao largo do inexpressivo porto de Santos, preferindo Pernambuco, Bahia e Rio. Os paulistas viviam isolados, empoleirados na serra e com tênues laços com o estrangeiro. Marcada por uma serra abrupta que

caia sobre um litoral alagadiço e sem grande valor, a província viva só, sem ter um acesso eficiente entre o interior e o mar, não podia exportar nem importar. A sua gente se espalhava pelo sertão, o mar tão perto, mas ao mesmo tempo tão longe não estimulou uma vocação marinha aos paulistas. Assim, pela dificuldade de acesso ao mar, São Paulo chega à segunda metade do século XIX quase que desconhecida dos estrangeiros (MORAIS, 1945:09).

A chegada dos imigrantes europeus

No Brasil meridional, o fato notório é que a colonização agrícola não foi apenas um alastramento das técnicas agrárias portuguesas. As diferentes formas de ocupação do solo empreendidas pelos europeus desencadearam uma singular economia e marcaram com diversidade as paisagens no sul do Brasil. Convém lembrar que, no Estado de São Paulo, o tipo de ocupação do espaço produtivo mais expressivo foi feito pelo imenso grupo de imigrantes. Esses se voltaram para as grandes fazendas de café, inicialmente como parceiros e posteriormente como assalariados.

Todavia, núcleos de colonização agrícolas mais independentes – que foi a regra no sul do país – também se apresentaram no território paulista a partir de 1827 com a vinda de imigrantes de diversas regiões da Alemanha. Núcleos coloniais desse tipo foram menos expressivos, mas também contribuíram para a diversidade da paisagem agrária paulista (ABREU, 1971:09).

Imagem 1

O Bairro do Bixiga, em imagem de 1862: a maioria dos imigrantes italianos e dos ex-escravos fixaram aqui suas habitações.⁷

As plantações de café, que avançavam em direção ao interior do Estado de São Paulo, possuíam um cunho predatório, isto é, os agricultores adotavam técnicas de cultivo primitivas, herdadas das lavouras coloniais; essa maneira de cultivo esgotava rapidamente o solo e exigia, cada vez mais, um grande número de braços. Dessa maneira, a imigração passou a ser uma boa opção para as lavouras paulistas, por duas razões básicas: primeiramente ocorreu o término do tráfico de escravos; e posteriormente, verificou-se que os deslocamentos dos escravos das lavouras de cana-de-açúcar do Nordeste não bastavam para suprir as necessidades do avanço do plantio cafeeiro. Assim, entre 1887 a 1900 entram no território do Estado de São Paulo nada menos do que 909.417 imigrantes estrangeiros. Isso alterou profundamente os problemas urbanos de São Paulo (WILHEIM, 1965:12). Em vinte e sete anos (1887-1914), a população de São Paulo recebeu 809.650 imigrantes italianos. Nesse mesmo

⁷ Imagem disponível em: http://www.cdcc.sc.usp.br/ciencia/artigos/art_23/sampaimagem/bixiga1862.jpg

período, a população de São Paulo teve seu número aumentado em quatro vezes. No recenseamento de 1890, a cidade possuía 64.934 habitantes, enquanto que em 1900 já era de 239.820 habitantes (PETRONE,1995:27).

A civilização do café

No final do século XIX, a função da cidade de São Paulo foi drasticamente alterada pela pressão socioeconômica de três elementos articulados: as plantações de café, o nó ferroviário e as imigrações. Esses fatores acarretam uma brusca ocupação do solo urbano. O café transformou a cidade de São Paulo num centro de transporte, num entreposto comercial e num centro bancário e de negócios.

Imagem 2

Teatro Santa Helena, década de 20. Praça da Sé.⁸

⁸ Imagem disponível em: <http://www.piratininga.org/predios-destruidos/palacete-santa-helena.jpg>

O avanço das plantações de café, além de conquistar novas terras, alterou profundamente a paisagem geográfica da província de São Paulo: ferrovias, cidades e uma nova sociedade começavam a estruturar-se; uma organização que já prenunciava as dinâmicas relações entre a cidade e o campo a qual território paulista viria a conhecer no século XX.

Calcula-se que quase 90% das cidades paulistas devem seus nascimento as fazendas de café. Para Martins há certo exagero nessas afirmações: havia outros núcleos urbanos que se organizaram em torno do cultivo do algodão e do arroz (MARTINS, 1990:16). Em todo caso, a consolidação de suas posições recebeu franca influência do assim chamado “ouro verde”. Nas cidades cafeeiras mais próximas surge um grande número de comerciantes e de lojas de armarinhos. Frequentemente encontravam-se professores de francês e de piano; os fazendeiros tornavam-se *barões*, embora tivessem construído grandes palacetes na cidade de origem, viviam especialmente na capital, sempre envolvidos com suas transações financeiras. Além disso, os bacharéis de direito, formados pela Academia do Largo de São Francisco, instalavam suas bancas na cidade para servir à crescente oferta de trabalho promovida pela diversificação de negócios e de atividades públicas.

Antes do salto para o futuro promovido pelo café, os paulistas viviam um período apagado. Num relatório do Governo da Província, a cidade contava, antes da metade do século XIX, com apenas cinco fábricas. Os avanços do café para além das fronteiras dos campos do Rio de Janeiro e do leste de Minas representaram um verdadeiro renascimento do espírito bandeirante. Já a partir da década de sessenta do século XIX, podia-se observar uma significativa mudança no panorama agrícola da província de São Paulo. Plantações de cana, de algodão e de milho foram paulatinamente sendo substituídas por cafezais. Em 1860, São Paulo produzia cerca de 12% do total de sacas de café, cabendo ao Rio de Janeiro a grande parte da produção. Havia dois tipos de fazendeiros: os mais conservadores e os que queriam o progresso. No Vale do Paraíba estavam os fazendeiros ligados à Corte, principalmente aristocráticos e menos audaciosos. No oeste paulista, havia aqueles mais ligados à própria produção cafeeira, unidos à terra, menos

sofisticados, porém, atentos à modernidade, às inovações e ao trabalho livre (ÂNGELO, 1990:06).

Porém, a civilização do café teve o seu fim decretado com a crise mundial que se sucedeu a partir do *crash* da bolsa de Nova York. A economia brasileira e, sobretudo a paulista, que se apoiavam na exportação do café sofreu grande turbulência. Luís Martins foi contemporâneo desse período. Romancista urbano e rural, ele acompanhou de perto as rápidas mudanças que ocorreram nessa época.

Após ter sido perseguido pela política autoritária de Vargas durante os últimos anos da década de 30, Luis Martins passou a morar em São Paulo. Ali ele dividiu seu tempo entre a capital e a fazenda de Tarsila do Amaral⁹, com quem havia iniciado um duradouro casamento que se prolongou até o início da década de cinquenta. Ter acompanhado as dificuldades de Tarsila para reaver sua fazenda após a crise de 29 deve ter sensibilizado Luís Martins para a escrita do romance *Fazenda*. Livro que narra não apenas a decadência de uma fazenda de café paulista, mas registra toda a mudança sócio-cultural que ocasionou a perda do poder das antigas oligarquias do café.

O coronel João Batista, pai de Maria Clara, também andava ruim com seus negócios. Entrara no reajustamento, tinha que pagar só a metade das dívidas, mas eram assim mesmo dois mil e quinhentos contos. Os cinco mil alqueires de suas fazendas nunca mais que dariam nada. Fôra milionário, gastara dinheiro na alta do café, a família inteira desperdiçara bem. Que diferença agora! Maria Clara resignava-se àquela mudança de vida, nem pensava nos dias opulentos de antigamente. Casara-se com João Pinto já depois da grande crise, recebera de dote a "Santa Isabel", a única fazenda que não estava hipotecada, porque o pai pusera mesmo em seu nome anos antes, para quando casasse.¹⁰

⁹ Foi a pintora mais representativa da primeira fase do movimento modernista brasileiro, ao lado de Anita Malfatti. Seu quadro *Abaporu*, de 1928, inaugura o movimento antropofágico nas artes plásticas.

¹⁰ Luís Martins, *Fazenda – Drama da decadência do Café*. In BRUNO, Ernani Silva Bruno. *Histórias e paisagens do Brasil. O planalto e os cafezais*, p.284.

O nó ferroviário

Antes do advento das ferrovias, toda a produção do Brasil, fosse ela de açúcar, de algodão, de ouro e ainda de café, era feita por meio dos lombos dos muares - cruzamento de égua com o jumento - animal de grande resistência e sendo mais veloz que os cavalos, quando os terrenos eram acidentados. Os cafeicultores possuíam suas próprias tropas de muares, mas, habitualmente, elas não lhes bastavam para o escoamento de toda a produção. Esses produtores serviam-se, portanto, de tropeiros particulares que, desde os tempos coloniais, já percorriam as rotas do interior do Brasil. Infelizmente esse tipo de transporte encarecia muito o escoamento do produto em pauta – o café – notadamente quando suas unidades produtoras localizavam-se bem mais no interior do Estado.

Em 1867, com o auxílio de capital inglês, foi criada a estrada de ferro The São Paulo Railway Company, que tinha como principal escopo o transporte do café da cidade de Jundiaí até a cidade portuária de Santos. A partir de então, e sempre seguindo os caminhos do café, foi criada uma grande rede de estradas de ferro: Companhia Paulista (1872), Companhia Mojiana (1875) e Companhia Sorocabana (1875). Assim, por volta de 1890, o Estado de São Paulo contava com uma intensa malha ferroviária ligando seus pontos mais distantes. A ferrovia contribuiu para a chegada do progresso. As distâncias encurtaram-se e os grandes proprietários das fazendas cafeeiras passaram a construir palacetes na cidade de São Paulo. Conseqüentemente a cidade começava a receber melhoramentos em sua infra-estrutura urbana. A ocupação do solo urbano paulistano seguiu as facilidades da topografia, obedecendo então o traçado das estradas de ferro. As linhas tomavam a direção leste-oeste, já que ao norte havia o obstáculo promovido pela Serra da Cantareira. Dessa maneira, famílias produtoras de café, em pouco tempo, passaram a controlar as estradas de ferro, posteriormente dominaram também as casas de exportação e os bancos. Esse processo levou a concentração de capital financeiro na cidade de São Paulo, que consolidou a sua posição de capital paulista.

A cidade industrial

O parque industrial paulistano é relativamente recente. Durante os três primeiros séculos da vida paulistana, havia apenas diminutas oficinas e o “ateliê” de pequenos artesãos. Tudo que dependesse de um trabalho industrial era importado, e era pouco, uma vez que a importação estava limitada pelo baixo poder aquisitivo da população local. As primeiras indústrias – ainda pequenas – começaram a aparecer no século XIX. Foram pequenas fábricas de fiação e tecelagem, iniciativas esporádicas que perduraram até a República. O imigrante veio a completar o quadro da primeira fase da industrialização paulista que se desenvolveu aproximadamente de 1890 até a Primeira Grande Guerra. Houve uma nova mudança de eixo econômico. A zona de mineração que havia substituído a agricultura do Nordeste, agora cedia a vez às áreas mais ao Sul, em direção às ondulações do planalto paulista. A abolição da escravidão pouco abalou a evolução econômica Planaltina. O imigrante supriu com perfeição às necessidades cafeeiras, e o trabalho livre possibilitou uma distribuição melhor das riquezas. Por volta de 1900, o número de fábricas em São Paulo chegava a cem. Cifra que obteve um crescimento acelerado, já que em vinte anos (1880-1900) o número de fábricas passou de 16 para uma centena. Houve um verdadeiro ‘rush’ industrial paulistano no último quartel do século XIX (PETRONE, 1953:29).

Para muitos especialistas, os anos vinte marcam a transição do sistema econômico colonial, baseado na monocultura de exportação, para outro sistema ligado à industrialização. A primeira guerra mundial acelerou esse processo uma vez que se encontravam dificuldades para os contatos comerciais e para o abastecimento do Brasil com produtos manufaturados. Deu-se, então, um salto no processo de industrialização no território brasileiro e, principalmente, paulista. A Primeira República é caracterizada por modificações de ordem econômica, já que na década de 20, o número de operários simplesmente dobrou em relação aos períodos anteriores, o que ocasionou uma crescente urbanização e um aumento da importância das camadas das classes médias urbanas.

A antiga elite brasileira tinha caráter agrário, e a mudança da Monarquia para a República não alterou este quadro. Assim seus interesses econômicos estavam ligados ao comércio internacional na base da exportação dos produtos agrícolas. Os grandes produtores rurais, por meio de seus filhos e de uma clientela privilegiada, passaram também a ocupar os postos da elite urbana: altos escalões do funcionalismo público, cargos eclesiásticos, dirigentes partidários etc. Quando os novos industriais vinham de outras camadas da sociedade, a tendência era a associação com os antigos proprietários rurais por meio de casamentos, ou aquisição de fazendas de proprietários falidos. Assim, a burguesia nascente desta primeira fase da industrialização passou a não promover alterações de ordem política e social, mantendo assim antigas estruturas de interesses econômicos tradicionais.

Durante a crise de 1929, houve uma drástica diminuição da exportação de café, logo, a média de cinco milhões de toneladas, exportadas entre 1925 e 1930, decaiu para 3.5 milhões no período de 1930 a 1935, o que contribuiu para a diminuição da importância do produto dentro da economia brasileira. Durante a crise, fábricas fecharam e ocorreram demissões em massa. Além disso, os salários também despencaram, o que contribuiu para pôr fim ao império do café, deixando espaço para uma economia que passava a estruturar-se a partir de uma industrialização crescente.

Em 1933, a cidade de São Paulo contava com um milhão de habitantes, os primeiros ônibus já começavam a circular, os carros de praça já estavam equipados com taxímetros, a cidade já contava com mais de 100.000 prédios. A Universidade de São Paulo teve seu início em 1934. No centro de São Paulo foi inaugurado o primeiro arranha-céu: o prédio Martinelli. Em 1938, houve grandes comemorações nos restaurantes de luxo da cidade. Pela primeira vez a produção industrial passou a produção da agrícola. A Segunda Guerra Mundial acarretou o declínio do mercado internacional. O Brasil incrementou sua indústria têxtil que, em 1943, já ocupava o segundo lugar em nossa pauta de exportação. A construção da Companhia Siderúrgica Nacional marcou definitivamente o início da siderurgia pesada no território brasileiro, tendo representado um marco importante no desenvolvimento da indústria nacional.

Mapa 1

Disponível em: <http://sempla.prefeitura.sp.gov.br/historico/img/mapas/urb-1940.jpg>

Na década de cinqüenta, a cidade de dois milhões de habitantes já se tornaria irreconhecível aos seus poetas e cronistas dos anos vinte e trinta. A cidade industrial substituiu, abruptamente, não apenas o provincianismo de uma cidade de interior, mas também destituiu o lirismo das ruas.

Os tempos heróicos do Modernismo, concomitante a um momento em que a cidade de São Paulo iniciava seus desdobramentos urbanos em direção a uma metrópole industrial, foram dissolvidos enquanto sobrados sonolentos eram substituídos por glamorosos arranha-céus.

Num mundo em que o heroísmo não tem mais lugar, em que o sentimento de impotência do indivíduo diante de coletividades e corporações tentaculares é opressivo, resta ao herói bem pouco espaço para existir. Neste mundo desindividualizado, o herói passa a ser um exilado, um “outcast”, um ser marginalizado, já que a sociedade pós-moderna não lhe possibilita o exercício de seu heroísmo (Garcia:2004).

A ternura e a euforia perderam-se em meio à multidão agitada. É finda a doce sonolência de domingos nos bairros sossegados. Algo se perdeu nessa transição abrupta. A paisagem industrial é símbolo de progresso, porém, índice de dano a uma sensibilidade ofuscada pela sensação de mal-estar.

Hoje podemos imaginar que o poeta de “Paulicéia Desvairada” – não, porém, o grave pensador da maturidade, interessado nos problemas sociais do seu tempo e da sua terra – haveria de se sentir mal neste São Paulo sem rosas, sem lirismo, sem eletricidade, sem gás, sem condução e sem garoa. E Antônio de Alcântara Machado não surpreenderia nas italianinhas do Brás aquele prazer meio inconsciente de viver, porém o mau humor e a amargura de quem cedo descobre as dificuldades da luta pela sobrevivência numa cidade de dois e meio milhões de habitantes.¹¹

O desenvolvimento da cidade foi acompanhado pela destituição de uma identidade urbanística da qual o homem da década de cinqüenta se ressentiu enormemente. É provável que o crescimento urbano tenha multiplicado as solicitações perceptivas de seus habitantes.

¹¹ Luís Martins, *Um poeta e um prosador da cidade*, OESP, 24.07.1953. Ver anexo: 77.

A profusão de movimento, altas velocidades, as sensações de formigamento causado pela multidão destituíam gradualmente o mistério e o encanto dos locais pitorescos da cidade. O indivíduo perdia sua força diante de um poder coletivo que anulava as diferenças: é a morte do herói diante das massas incógnitas.

São Paulo cresceu, mas ficou irrespirável. Perdeu a poesia das suas tardes e o doce mistério das suas noites. É hoje um gigantesco aglomerado humano, onde Macunaíma haveria de se perder no meio de tantos “heróis sem nenhum caráter” que perambulam por aí.¹²

¹² Luís Martins, *Um poeta e um prosador da cidade*, OESP, 24.07.1953. Ver anexo: 77.

Mapa 2

Disponível em: <http://sempla.prefeitura.sp.gov.br/historico/img/mapas/urb-1950-1960.jpg>

O desenvolvimentismo

Chicago, considerada uma das cidades de mais rápido desenvolvimento demográfico do mundo, teve a sua população duplicada em 32 anos, isto é, de 1898 a 1930; ao passo que num período mais ou menos equivalente a esse, ou seja de 1896 a 1932, em 36 anos portanto, São Paulo aumentou mais de dez vezes o número de seus habitantes, passando de 93,457 a 964.375!
Luís Martins¹³

Imagem 3

Avenida São João em 1951.¹⁴

Na Segunda metade dos anos 50, o capitalismo monopolista internacional procurou integrar as economias dos países periféricos, como era o caso do Brasil, onde podíamos encontrar mão-de-obra barata e prontamente aproveitada por empresas internacionais. Foi nesse período que o governo de Juscelino Kubitschek adotou idéias desenvolvimentistas nas quais se preconizava a aceleração da indústria, por intermédio de capitais estrangeiros.

¹³ Luís Martins, *A população de São Paulo*, OESP, 30.06.1953. Ver anexo: 76.

¹⁴ Imagem disponível em:

http://www.cdcc.sc.usp.br/ciencia/artigos/art_23/sampaimagem/avsjoao1951.jpg

Implantou-se nesse governo o Plano de Metas (BESSA, 1994) com a conseqüente abertura de novas fronteiras tecnológicas, juntamente com investimentos públicos para a consolidação de infra-estrutura energética e viária. Assim entre 1955 e 1961, a produção industrial cresceu em aproximadamente 80%. A posição geográfica de São Paulo foi novamente privilegiada devido a sua proximidade com centros produtores de minérios. E Sua grande capacidade de mercado consumidor facilitou as instalações de indústrias mecânicas, automobilísticas, de equipamentos e de transportes. Durante a década de cinquenta a cidade de São Paulo reforçou sua posição de maior parque industrial da América Latina. Indústrias instalaram-se ao longo das modernas estradas de rodagem, como a Via Anchieta e a Via Dutra, juntamente com outras que haviam se instalado ao longo das ferrovias. Ambas passaram a constituir o grande cinturão em torno da Grande São Paulo. Segundo Rodrigues, nesse período, habitavam na capital paulista aproximadamente dois milhões e duzentas mil pessoas, com uma população constituída em parte por migrantes mineiros e nordestinos, além de quase um milhão de estrangeiros e de seus descendentes (RODRIGUES, 2001). São Paulo tornou-se centro comercial e nó de comunicação, centro de inovação técnica, lugar de residência de empreendedores e de mão-de-obra qualificada. Facilidades de acesso ao porto de Santos também ajudou o desenvolvimento das novas indústrias.

[...] dès les années 20 et surtout lors Du décollage industriel des années 50, à s'installer au sud-est de la ville, dans ce qui est connu comme « le triangle l'ABC » (Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul), où sont en particulier localisées les industries automobiles et toute une série d'établissements plus modernes et de plus grande taille que ceux du centre (métallurgie, chimie, matière électrique, etc.) (THÉRY, 1989:103).

Luís Martins viveu e registrou esse momento de intensa transformação da cidade de São Paulo. A decadência do “império do café”, e a conseqüente mudança que ocorreu na elite paulista, foi largamente retratada no romance *Fazenda* de Luís Martins. Ele conheceu, estudou e conviveu com a aristocracia rural de São Paulo. Foi um homem de letras que narrou os últimos suspiros de uma cultura intimamente ligada ao mundo europeu. São Paulo – a cidade de

tijolos – foi o refúgio prazeroso e também a cidade escolhida por Luís Martins, após ser perseguido politicamente pelo Governo de Vargas.

Mas, mesmo por ocasião da primeira visita de Luís Martins à cidade, algo já havia mudado. Homem de percepção aguçada, sensível às artes sob todas as suas formas, foi prontamente surpreendido por uma arquitetura embrionária que se transformaria em pouco tempo no emblema da nova cidade. A cidade de concreto – a urbanização americana – já estava simbolicamente sedimentada na assombrosa visão do prédio Martinelli.

Sobre o prédio Martinelli: De longe, ele parecia um rochedo, uma montanha, uma espécie de miragem fantasmagórica, uma alucinação, sei lá, pois dava a impressão de **esmagar, arrasar, triturar** o pequeno casario em torno, de que muitos prédios não tinham mais que um pavimento.¹⁵

Imagem 4

O Martinelli. Em 1922, a construção do Martinelli já tinha se iniciado, e só terminaria em 1929. Disponível em: <http://img187.imageshack.us/img187/7236/sbento6vy.jpg>

¹⁵ Luís Martins, *O Martinelli*, OESP, 15.05.1975. Ver anexo: 115.

Assim, na crônica *Martinelli*, os usos da metáfora (montanha, rochedo) e de hipérboles (miragem fantasmagórica) promovem a percepção daquilo que era um novíssimo fenômeno para a década de 30: a potência e a grandiosidade do início da verticalização de São Paulo. Por meio dessas figuras de linguagem, se consegue apreender a intensidade, o estupor e o impacto de uma paisagem que representava uma mudança social e econômica. Da mesma maneira, entendem-se também os modos e as razões que permitem à memória coletiva transcender o seu tempo e o seu espaço.

De 1940 a 1950, a cidade de São Paulo se desenvolveu abruptamente. Um crescimento colossal que foi percebido com grande preocupação. A dramaticidade desse crescimento desordenado já era notória no início da década de cinquenta. O crescimento desordenado foi acompanhado de inquietações que foram registradas pelos cronistas. O desenvolvimento urbano também foi percebido como um elemento perturbador da paisagem: a multidão, o formigamento das ruas, as avenidas comprimidas evocavam o desconforto que começava a caracterizar a paisagem.

O recenseamento de 1940 atribui à cidade de São Paulo (incluindo o antigo município de Santo Amaro), 1.342.608 habitantes, enquanto o de 1950 apresentou o número de 2.117.512 almas. Estamos já em 1952 e, no ritmo veloz desse crescimento demográfico, devemos andar hoje em cerca de 2.500.000 habitantes, isto é, quase o dobro de 1940. Essa **monstruosa proliferação** [grifos nossos] veio criar para a cidade problemas de uma **seriedade dramática** [grifos nossos], um dos quais, talvez o mais grave, tem que ser urgentemente encarado, com determinação, senso da realidade e espírito de iniciativa: referimo-nos ao problema dos transportes. [...] O que resolvia mesmo era o “metro”. Não se pode conceber uma cidade como São Paulo, já com 2 milhões e meio de habitantes, que cresce dia a dia, com avenidas estreitas e insuficientes para o tráfego, sem um serviço subterrâneo de transporte.¹⁶

Dessa maneira, a pujança econômica e o crescimento urbano não significaram um conseqüente ganho, incorporado aos padrões de qualidade da paisagem. O rápido crescimento da cidade não veio acompanhado de administrações eficientes. Responder quais as razões deste descompasso, em absoluto, é a proposta deste trabalho, mas é fácil verificar que a negligência foi percebida como resultado de gerências administrativas e políticas ineficientes.

¹⁶ Luís Martins. *A única solução*, OESP, 29.04.1952. Ver anexo: 53.

Comentários da década de cinquenta sobre as mazelas urbanas de São Paulo parecem reproduzir os problemas da cidade no início do século XXI.

Costuma-se se dizer que São Paulo é vítima de seu rápido desenvolvimento. Na verdade, é apenas vítima da imprevidência de seus administradores. Todos os seus problemas se acumularam, tomaram proporções enormes. É uma cidade sem transportes, sem abastecimento suficiente, sem água, sem energia elétrica, sem telefones, sem esgotos, sem calçamento, sem nenhuma espécie de assistência aos bairros pobres. É uma cidade sem vias de escoamento rápido para o tráfego. É uma cidade que se inunda quando chove. É uma cidade onde o pobre não pode viver e o remediado vive mal.¹⁷

O crescimento da cidade de São Paulo foi um fenômeno que não surpreendeu apenas os cientistas e os intelectuais brasileiros. Configurou-se também quase como uma *perversão* aos estudos empreendidos por pesquisadores do Hemisfério Norte que afirmavam ser impossível haver uma cidade de tais dimensões em nossa latitude.

No início desse século, sua população não chegava a duzentos e cinquenta mil habitantes. Ainda em 1922, ano da Semana de Arte Moderna, era uma pequena cidade de cerca de seiscentas mil almas. Hoje, 31 anos passados, está entre as doze metrópoles mais populosas do mundo, desmentindo assim (mas não totalmente, como veremos adiante) a afirmação de N.S.B. Gras, de que, “até o ponto hoje atingido pela sociedade, parece ser verdade que não pode haver comunidade metropolitana em regiões tropicais em que a atmosfera é ao mesmo tempo quente e úmida.”¹⁸

Em contrapartida a esse crescimento, é importante ressaltar que, em absoluto, a percepção desse fenômeno foi apreendida sob orientações apenas ufanistas e elogiosas. Os problemas que advieram dessa expansão já estavam ressaltados nas crônicas da década de cinquenta, por meio das quais os narradores se indagavam sobre as reais possibilidades de uma comunidade suportar essa rápida dilatação da urbanidade paulistana.

E São Paulo estará, social e tecnicamente, aparelhada para conter a massa enorme de seus habitantes dentro de um nível de existência suportável? O que vemos é a falta de energia elétrica, de gás, de calçamento, de esgotos, de transportes, de abastecimento de gêneros alimentícios; a deficiência de serviços de correios, telégrafos e telefones; insuficiência de uma assistência social adequada; abandono de bairros distantes; a exploração e fornecedores, com a conseqüente alta dos preços dos gêneros de primeira

¹⁷ Luís Martins, *O homem do momento*, 29.01.1953. Ver anexo: 72.

¹⁸ Luís Martins, *A população de São Paulo*, OESP, 30.06.1953. Ver anexo: 76.

necessidade; a especulação imobiliária, o custo de aluguéis desproporcionado à média dos vencimentos; a proliferação dos crimes sexuais; urbanismo “a La diable”; vias de escoamento inadequadas ao tráfego; desorganização do trânsito de veículos; o erro de confinar a prostituição em determinadas ruas, criando quistos de desordem e imoralidade pública, crianças subnutridas, adolescentes pervertidos, a velhice desamparada, a mendicância, a delinquência, a exploração e a miséria.¹⁹

No período em que se configura como a maior cidade industrial do país, há inúmeras percepções de que a convivência urbana em São Paulo é deprimente e insatisfatória. Dentre os problemas citados nessa crônica, muitos deles ainda não encontraram solução, mesmo depois de passados cinquenta anos. Em contrapartida, a sociedade tecnológica, ao que parece, solucionou alguns problemas desse período, sobretudo aqueles ligados a transmissão de informações, deslocamento e abastecimentos de produtos.

¹⁹ Luís Martins, A população de São Paulo, OESP, 30.06.1953. Ver anexo: 76.

c) A geografia tensiva da paisagem

O conhecimento da terra permite-lhes [aos povos]
preservar alguns hábitos que os mantêm como povo:
a cultura de um povo está intimamente ligada a sua paisagem.
Diva Bárbaro Damato²⁰

A percepção dos elementos geográficos se faz por meio de variada tensão significativa. Da mesma maneira, o sujeito da escritura se insere em um *sistema* complexo, mergulhado em diversas camadas da esfera da cultura humana. Desta complexidade, propõe-se a análise dos blocos de significação sugeridos por Derrida. São camadas significativas que representam o mundo, procura-se ainda entender os diversos sujeitos relacionados aos textos, correlacionando-os à vivência dentro da urbanidade paulistana.

O sujeito da escritura é um sistema de relação entre camadas do bloco mágico, do psíquico, da sociedade, do mundo. No interior dessa cena é impossível encontrar a simplicidade do sujeito clássico (DERRIDA, P.222).

Ter a literatura como meio de entendimento da percepção da cidade de São Paulo levou-nos buscar instrumentos que pudessem abarcar a subjetividade do escritor escolhido. Para tanto, foi estudado o *mapa de realidade de Luís Martins*. Explorado detalhadamente no primeiro capítulo, esse *mapa* é entendido como os *filtros culturais* adquiridos pelo escritor durante a sua formação e existência. Desta intrincada rede de significações, identificamos, entre outros elementos, a predisposição de enfrentar o mundo por meio da acolhida dos arquétipos do universo do feminino; a leveza, a suavidade e a graça, foram orientações em seu mundo. O desdobramento em direção à arte e a escrita foi consequência da sua contemplação pelos elementos sensíveis da existência.

Percebemos essa inclinação não apenas pelos seus textos, mas também por intermédio de suas leituras. A leitura de Freud influenciou bastante o escritor. Assim a sociedade ocidental, que Freud caracterizou como sendo de cunho eminentemente patriarcal, são bases para inúmeros trabalhos.

20 Diva Bárbaro Damato, Édouard Glissant, *Poética e Política*, p. 148.

Para entender as paisagens literárias criada por Luís Martins tornou-se importante aprofundar os estudos dentro de uma dicotomia muito presente nas crônicas: o confronto entre a realidade urbana feroz e a necessidade de devaneio. Um mundo conflitante que encontrou sua figuração literária na identificação da paisagem urbana por meio de arquétipos femininos.

Assim, para nós, preocupados em estabelecer um esteio metodológico, dentro do qual o conceito de paisagem possa transitar e ser estudado de maneira coesiva, levaremos em conta a proximidade relacional dos conceitos que permeiam a natureza e a paisagem, considerando que tais conceitos sobre a espacialidade possa deslizar por entre distintas matrizes culturais. Arquétipos matriarcais e patriarcais são dimensões psíquicas que nos servem de pano de fundo e referências para as discussões acerca dos interesses e predileções de Luís Martins. Assim, empreendemos uma discussão que possa absorver a subjetividade de Luís Martins, um escritor comovido pela sensibilidade e sensualismo, pelo onírico e pelo afeto, entretanto, imerso dentro da mais voraz urbanidade brasileira dentro do período em que viveu.

O fenômeno da percepção de uma paisagem se inscreve dentro de um quadro geográfico de grande variabilidade e tensão. A paisagem pode ser percebida através de múltiplos olhares, por vezes mesmo contraditória: um exemplo disso é a tropicalidade caribenha, que sob um olhar exótico, soa como paradisíaca, sob o olhar do dominado, aparece como representativa de uma morbidez extrema.

Essa geograficidade tensiva está dramaticamente representada na percepção da paisagem caribenha, na qual tanto há o fúnebre como a esterilidade. Ela nos revela uma ordem matriarcal invertida. Os casos de colonização das terras americanas podem exemplificar essa relação de domínio e de reducionismo da natureza, capaz de anular os elementos contemplativos de uma paisagem, afastando o homem da idéia de fertilidade e contentamento.

Damato (1996, p.150) trabalha exaustivamente o tema da *deposseção* do espaço como uma resultante das imposições econômicas que a colonização européia empreendeu nas ilhas do Caribe. A implantação de um único sistema

produtivo (cana-de-açúcar), ao longo de poucos séculos, resultou em uma repulsa em relação ao espaço. A paisagem é destruída por uma monocultura opressiva e desgastante, o homem é *escravo*, e seu espaço é, doravante, apenas reconhecido como sofrimento. Como observa Damato, quando há ausência de investidas afetuosas em relação à espacialidade, há uma conseqüente perda de sentido existencial. Um dano irreparável, capaz de produzir uma ruptura na volição pela continuidade da vida. Uma lesão profunda se processa na cultura coletiva, e que põe em jogo o prolongamento da existência.

No sistema de Plantação, a ligação do homem com seu espaço é esterilizante. Para o proprietário, a terra é apenas o lucro rápido: a cana avassaladora destrói a paisagem. Para o escravo, ela significa o trabalho esgotante. Em nenhum momento, existe a preocupação de preservar, de poupar, de instaurar algo duradouro. A terra não é vista como tal: é dinheiro ou sofrimento. Hortas, jardins ou pomares, que significam uma relação de amor com a terra, são relegados nesse sistema a plano secundário ou mesmo proibidos.

Essa repulsa do escravo pela terra adquire contornos particularmente dramáticos na prática pelas mulheres de comer terra para abortar:

[...] La terra pour mourrir, la terre pour être stérile

Assim como essa terra não é espaço ancestral, ela também não é espaço possuído (DAMATO, 1996:151).

A representação social da paisagem antilhana apresentada por Damato, nos desperta inquietude por ser uma imagem devoradora e que converge para a dissolução e para o caos. É uma paisagem repulsiva e ao mesmo tempo paralisante. No espaço caribenho, corroído pelo *plantation*, não há possibilidade de vida e tudo é absorvido por uma morbidez dominante. Porém, não deixa ainda de ser uma das faces ancestrais da figuração feminina: a mãe terra é o ventre nutridor, porém é também o reino dos mortos sob o solo ou sob as águas profundas (DELUMEAU, 1996:313).

Assim, de um lado, temos a idéia de **natureza** nascida da necessidade de dominação e controle do espaço e que produziu uma concepção *maquínica* do mundo, originando as práticas predatórias que caracterizam a sociedade contemporânea (PLASTINO, 2001:15). Por outro lado, temos a **paisagem sensível** nascida do desejo de acolhimento e afetividade e de contemplação.

Assim, inscreveremos o fenômeno da percepção da paisagem sensível numa **tensa linha da conduta humana** cujas polaridades são a racionalidade e o afeto. Partimos dessa polaridade tensiva para entender a natureza e a sua manifestação subjetiva por meio da forma sensível da paisagem. Em nosso trabalho, a natureza é vista como matriz espacial para o desenvolvimento da cultura humana, e encontramos a **paisagem sensível** no pólo mais subjetivo do contato do homem com este mundo.

Um encontro permeado pela contemplação e afetividade, orientado pelas necessidades de conforto e de alívio das próprias tensões no embate pela sobrevivência. Essa paisagem será entendida como a resultante da sobreposição de uma camada subjetiva que se agregará ao espaço geográfico, cuja sensualidade promove bem-estar e deleite.

Sob a pressão dos arquétipos matriarcais, aproximamos o conceito de paisagem sensível a uma emergência da necessidade de *feminilização* da cultura ocidental, uma matriz civilizatória que tratou o mundo natural pela força e pela dominação. Levaremos em conta que as paisagens e seus desdobramentos contemplativos põem em marcha a imaginação humana, e levam o homem à busca tanto do aprazível como da plenitude.

Cosgrove (2001, p. 95) reconhece o período renascentista como o berço do que consideramos hoje como sendo uma paisagem. Guardamos como influência desse período a **sensualidade** que aflorou abundantemente nas artes, e também o apelo feito aos olhos por meio das novas técnicas representativas inauguradas naquele período. O retorno do mundo clássico traz consigo as idéias humanistas, pondo em evidência aqueles que escolheram a elegância intelectual como emblema estético. É o período em que vemos aflorarem as obras de Boticelli e a sensualidade de suas mulheres, retratadas pelos grandes quadros mitológicos. Assim, procuramos aproximar a gênese da paisagem sensível junto à revitalização das matrizes culturais na qual a afetividade, o sensualismo e o feminino estão envolvidos.

Se retomarmos uma visão diacrônica da cultura ocidental, vemos com Garaydy que existe a noção de racionalidade e dominação está especialmente ligada às dimensões arquetípicas masculinas, e que precisa serem

questionadas, ao menos parcialmente. Assim, parece haver uma ordem constrangedora, reducionista e sistemática que orienta a complexa rede cultural do ocidente. Garaydy propõe, então, uma feminilização do olhar social, na intenção de reverter o empobrecimento causado à humanidade por exclusão do seu componente feminino.

A Mulher não é somente a fórmula anunciadora de Aragon “o futuro do homem”. Cabe aos homens adquirir a consciência de que sem feminilização da sociedade, no sentido literal, a humanidade inteira não poderá contar com o futuro (GARAUDY, 1982:184).

Para Beauvoir, os homens sempre detiveram todos os poderes concretos desde o primórdio da civilização. A mulher, e conseqüentemente os processos de feminização do mundo, foram postos à parte desde o início do patriarcado. Foi julgado de grande utilidade para esse mundo masculino um total estado de dependência e submissão da mulher. Assim, o mundo foi tornando-se o mundo da propriedade, da autoridade e da hierarquia, o que ocasionou a concentração e a centralização de poder. Daí, para termos atingido a burocracia, a despersonalização e alienação foi um passo.

Diante de si, o homem encontra a Natureza; tem a possibilidade de dominá-la e tenta apropriar-se dela. Mas ela não pode satisfazê-lo. Ou ela só se realiza com uma oposição puramente abstrata e é então obstáculo e permanece alheia, ou se dobra passivamente ao desejo do homem e deixa-se assimilar por ele; ele só possui consumindo-a, isto é, destruindo (BEAUVOIR, 2002:179).

Quando Freud busca entender a conturbada cultura ocidental do período que separa as duas guerras mundiais, desenvolve uma exploração das origens dessa cultura por intermédio do reconhecimento de uma autoridade paterna que estaria subjacente às estruturas da civilização. Uma autoridade de cunho patriarcal que estaria cristalizada dentro da estrutura da sociedade judaico-cristã, e, posteriormente, herdada pelo mundo ocidental. Freud insiste que, entre os homens, existe a necessidade de uma autoridade que possa ser admirada, perante a qual nos curvemos e pela qual sejamos dirigidos e, talvez, até maltratados.

O pensamento freudiano trata do anseio pelo pai: tem-se de admirá-lo, pode-se até mesmo confiar nele, mas não se pode deixar de temê-lo. Deixa claro que essa matriz cultural esteve presente no início da civilização judaica, quando as estruturas da autoridade patriarcal começavam a se fazer mais presentes. Posteriormente, com o cristianismo, pouco a pouco, houve a restauração de uma cultura religiosa de tendência politeísta – mesmo que velada na figura dos santos – e, sobretudo se restabeleceu o culto à grande deusa-mãe (Maria), o que nos dá uma retomada dos valores matriarcais dentro da cultura.

Assim, sob sugestão de Freud, nos aproximaremos dos conceitos de paisagem levando em consideração as suspeitas freudianas de que a cultura ocidental foi amplamente marcada pelo enfrentamento do mundo por mediação de uma **matriz** reconhecidamente **patriarcal**, organizada em termos de primazia intelectual, domínio e controle do mundo. Dessa maneira, temos em conta a idéia de que a vitória da força da cultura patriarcal estaria intimamente correlacionada a modos de apropriação do espaço natural, tanto quanto da sua conseqüente manipulação e domínio.

Mais ce bouleversement, ce passage de la mère au père a un autre sens encore: il marque une victoire de la spiritualité sur la sensualité et par là un progrès de la civilisation. En effet, la maternité est révélée par les sens, tandis que la paternité au processus cogitatif sur la perception sensorielle fut lourde de conséquences (FREUD, 1948:172).

Uma das conseqüências mais imediatas da pretensa soberania patriarcal nas práticas cotidianas é o próprio conflito que se estabeleceu na relação do homem com o seu espaço de sobrevivência. Sob essa perspectiva, o enfrentamento da natureza pelo homem passou a ser marcado por um ideário de conflitos e de lutas, de domínios e de vitórias. Assim, observamos que a natureza se torna, sob muitos aspectos, uma ordem de elementos constituídos, de maneira especial, como um adversário a ser dominado. Sob tal interferência do poder e da domesticação patriarcal, a natureza é retratada sob seus aspectos utilitários, e, grosso modo, posta em regime de oposição ao homem.

Para Delumeau (1996, p. 310), a atitude masculina em relação ao mundo feminino sempre esteve cercada de grande ambivalência. A Idade da Pedra nos legou uma representação feminina muito mais abundante do que a masculina: eram as grandes deusas da fertilidade, “mães de seios fiéis”, imagens inesgotáveis da natureza. Em contrapartida, as sociedades patriarcais nutriam pela mulher um misto de medo e de hostilidade. A própria teoria freudiana da castração para explicar o psiquismo feminino já foi revisto e percebido como um tenaz apego à crença da superioridade masculina. A fertilidade feminina e a maternidade sempre permaneceram para o homem como um grande mistério, dimensão psíquica intransponível e inatingível. Conseqüentemente, para que a mulher fosse depositária de tabus, medos, magias, terrores, foi apenas um passo. Assim, no pensamento do historiador, o elemento materno parece representar a natureza, já o elemento paterno a história.

Assim as mães são sempre e por toda a parte as mesmas, enquanto os pais são muito mais condicionados pela cultura à qual pertencem. Porque mais próxima da natureza e mais bem informada de seus segredos, a mulher sempre foi creditada, nas civilizações tradicionais, do poder de não só profetizar, mas também de curar ou de prejudicar por meio de numerosas receitas. Em contrapartida, e de alguma maneira para valorizar-se, o homem definiu-se como apolíneo e racional por oposição à mulher dionisiaca e instintiva, mais invadida que ele pela obscuridade, pelo inconsciente e pelo sonho (DELUMEAU, 1996:311).

Meletínski (1998, p. 27) absorve os conceitos de arquétipos de Jung no entendimento de algumas figurações femininas literárias, especificamente nos contos de fada. Dessa aproximação, propõe um entendimento amplo da cultura por meio dos estudos dos arquétipos e nas produções míticas coletivas. Dentro dessa visão, parece haver uma relação de intensos conflitos entre o indivíduo e a mãe durante a luta pelo desenvolvimento individual. A imagem da Grande Mãe está associada ao estágio psíquico do matriarcado, uma associação com a terra e com uma natureza absolutamente inconsciente que entra em franca oposição com a cultura. Quando se inicia a etapa de desenvolvimento individual, a figura da Grande Mãe passa a ser associada a uma conotação eminentemente negativa. Ela é a representação de uma natureza selvagem, da encantação, do sangue e da morte. É nesse momento que se inicia a ruptura

com os arquétipos matriarcais e promove-se uma oposição entre o homem e o feminino.

Desse modo, uma cultura sob a força de um controle patriarcal, eminentemente ligada às faculdades intelectuais, estruturadas em vista do controle do mundo, colocaria o homem diante do dilema da **domesticação da natureza**.

Em contrapartida, o que seria de relevância para o nosso trabalho, é a possibilidade de que a percepção da paisagem luismartiniana nasça, dentre outras preocupações, também de uma tomada de posição diante do mundo sob características afetivas, em que o olhar sensual e a contemplação estejam em proeminência. Ou seja, faremos um esforço em prol da recuperação de um olhar arquetípico feminino - especialmente presente nos escritos de Luís Martins - pleno em sensibilidade, recolocando a percepção sensorial novamente em um plano elevado, outrora destronado pelos posicionamentos civilizatórios do patriarcalismo ocidental.

Em resumo, uma **matriz cultural patriarcal** pode nos levar a compreender melhor o controle da natureza, e na mesma proporção, uma **matriz cultural matriarcal** cria aberturas no tecido da cultura para a contemplação do espaço, para a sua sensorialização e para a posterior criação de uma paisagem.

Partimos da percepção do observador e dos narradores de uma paisagem, uma posição que, pelo nosso entendimento, está condicionada às intenções e predisposições pessoais e particularizadas. Pensamos que a partir da escrita e do discurso literário, podemos ampliar o conhecimento acerca dos elementos figurativos e simbólicos que representam uma paisagem. Um discurso que pode facilitar o entendimento de uma paisagem geográfica ao nos apresentar uma dimensão psicológica, sob orientações afetivas, que expande as leituras acerca da imaginação associada ao espaço geográfico.

II. Metodologia

a) O imaginário e o mapa de realidade

Collot (2002, p.43) escreve que a estética romântica estabeleceu uma íntima relação entre o sujeito e a paisagem, tendo como tecido conjuntivo a faculdade imaginária, sem a qual o próprio conceito de paisagem seria posto em cheque. A noção de horizonte não existe sem que exista a própria observação do sujeito; para Collot, essa linha, que enquadra uma paisagem dada, não está presente em qualquer mapa e altera-se constantemente com o próprio movimento do observador. Dessa maneira, a linha do horizonte passa a existir como uma linha imaginária que não pertence a uma realidade essencialmente objetiva.

Cette corrélation s'inscrit exemplairement dans la structure d'horizon du paysage. En tant qu'horizon, le paysage est lié au point de vue d'un sujet, et se confond avec son champ visual. "Le paysage en tal que tel n'existe que dans l'oeil de son spectateur", remarque Schlegel. Il n'appartient pas à la réalité objectif; l'horizon est une ligne imaginaire, qu'on ne trouve sur aucune carte (COLLOT, 2004:44).

A plasticidade, na qual está imerso o conceito de paisagem, está bem delineada por Lowenthal (1990, p.88) em artigo apresentado na Universidade de Genebra por ocasião das conferências consagradas ao humanismo em geografia. Em seu artigo, ele insere a paisagem em uma perspectiva temporal. Parte do princípio de que o passado tece suas influências sobre as paisagens contemporâneas, por vezes, encobrindo-as. Descreve um verdadeiro processo de banalização a que as paisagens são submetidas. Procedimento que tem sua gênese na percepção da paisagem que se dá em um passado, cuja memória é ofuscada pelas tecnologias de reprodução de imagens. Ou seja, paisagens são sentidas, percebidas, conceituadas e posteriormente são eternizadas por procedimentos ora técnicos, ora poéticos. Todavia, quando ocorre o procedimento da cristalização dessas percepções – por meio de textos literários ou pictóricos - ocorreria, para Lowenthal, um cárcere da paisagem.

Textos e fotos as alteram e, por vezes, reduzem-nas a simples referências. Então, quando se descreve a paisagem, corre-se o risco de, apenas, dela se compor um rascunho mal-elaborado do que foi percebido. As fotos arruinam e destroem a memória; lembra-se apenas das fotos não mais das paisagens.

Conclui-se que, em face de uma paisagem, se não tomarmos a devida atenção na elaboração de uma representação genuína, corremos o risco de termos, como resultado, apenas uma breve caricatura de um espaço qualquer. Portanto, a paisagem exige um tratamento profundo e que abarque tanto as suas imagens quanto as suas representações. Nessa dialética passado-presente, Lowenthal nos chama a atenção para o fato de que toda paisagem evolui em função da interpretação do homem. Visão de mundo que está sob a influência contínua de valores dados à natureza, à cultura e à imaginação (LOWENTHAL, 1990:88). A percepção da paisagem, analisada sob uma ótica cognitiva, tanto pode remeter a uma configuração espacial como evidenciar os modos como essa configuração espacial é interpretada pela mente humana. Sobre a captação da imagem, Francastel (1987, p.97) escreve acerca da caracterização da visão como sendo um fenômeno perceptivo. A captação da imagem é uma atividade mental. Nesse processo estão envolvidas as interpretações de elementos materiais, o que significa dizer: remete, em nossa pesquisa, ao espaço. Considera ainda que os elementos mentais só possuam ampla realidade quando imbuídos de valores e quando refletem conhecimentos. A retenção da imagem torna-se uma atividade mental na qual está pressuposto o exercício da memória que, por sua vez, remete-nos aos domínios do imaginário.

Essa presença imaginária na constituição de uma paisagem nos habilita a percorrer os devaneios e os intrincados mundos da imaginação humana. No universo psicológico de Lacan, é o registro da experiência do sujeito com o imaginário que promove o ego a trilhar as linhas da ficção. Porém, a subjetividade inerente à percepção da paisagem nos habilita a uma exploração de mundos particulares suggestionados pelo deslumbramento de uma paisagem. Então, para Lacan, o imaginário torna-se uma dimensão para qual o sujeito é arrastado, e dentro da qual suas relações com o mundo real e o

simbólico, se não estão completamente suspensas, dão, ao menos, a possibilidade de que a imaginação e suas criações desfrutem de uma vivência significativa (LEMAIRE:1989).

Já nas correlações antropológicas que circundam a geografia, encontramos o pensamento de Yi-fu Tuan (1980, p.26) que introduz a idéia do simbolismo como um mecanismo estruturador do mundo: "O costume de estruturar o mundo em substâncias, cores, direções, animais e traços humanos estimula uma visão simbólica do mundo". Tuan desenvolve o conceito de *Topofilia* que seria o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou o ambiente físico. Esse elo conduziria a uma estruturação da *visão do mundo*, experiência conceituada, apenas parcialmente individual e em grande parte social. Essa *visão* é uma atitude ou um sistema de crenças que estão estruturados sob uma perspectiva impessoal. No capítulo intitulado *Espaço Mítico e Lugar*, (TUAN:1980) há relevantes referências às investigações de fenômenos humanos universais ligados à espacialização. Descreve como sendo um aspecto extraordinário da faculdade humana a capacidade de conseguir a espacialização do seu mundo sem limitar-se às estruturações exclusivamente pragmáticas.

Portanto, o conhecimento de alguns espaços ocorre também por uma apropriação simbólica baseada na imaginação e em imprecisos conhecimentos comuns acumulados coletivamente. O geógrafo continua discorrendo sobre a existência de geografias factuais e míticas que os países possuem, considerando que nem sempre é fácil explicá-las, uma vez que a ação e a inteligência das pessoas dependem da compreensão da realidade na qual estão imersas. Não descarta a perspectiva dessas visões de mundo estarem incompletas uma vez que estão mescladas a mitos de ordem familiar, do cotidiano, de ordem cosmológica ou de visão de mundo. Essa visão de Tuan inscreve-se na perspectiva de que o espaço mítico pode ordenar e disciplinar o real (TUAN, 1983:98). Quando Sandra Lencioni (1999, p.151) relata a importância das contribuições que a fenomenologia traz à geografia, também afirma a relevância dos estudos do imaginário ao se tratar da análise da realidade. Por conseguinte, numa valorização do espaço vivido, um tanto

esquecido pelos pensamentos positivistas, considera-se que a realidade social comporta dimensões tanto estéticas quanto imaginárias.

A importância do imaginário também é reconhecida por Frémont (1980, p.24), pois constata que o *espaço vivido* está intrinsecamente correlacionado às conceituações da consciência. Dessa maneira, o *espaço* mantém relação direta com o raciocínio, isto é, com uma dimensão espacial cartesiana e euclidiana. Entretanto, o *espaço vivido* não está apenas ligado ao espaço matemático, atrela-se também ao psiquismo humano. O espaço também é considerado como portador de cargas subjetivas detentoras tanto do mágico quanto do imaginário.

O espaço também é considerado como um elemento predecessor ao próprio processo imaginativo. Durand (1993, liv.III) escreve que o espaço é a forma *a priori* do fantástico. O espaço e imaginação estão intimamente ligados numa *Imaginação Simbólica*. Durand discorre sobre culturas perfeitamente integradas, isto é, aquelas nas quais se verifica uma unidade entre atividades artísticas, unidade em desdobramentos morais e também uma coerência nas preocupações religiosas e na *visão de mundo*. Nessas sociedades, as atitudes culturais corresponderiam a um mesmo *padrão imaginário*, obedecendo, conseqüentemente, a um mesmo grupo de estruturas simbólicas. Durand evidencia, também, que este é um caso extremamente teórico, porque, em assim sendo, estaríamos diante de uma cultura que ele mesmo denomina como "fria", logo, estática - uma cultura congelada no tempo e no espaço, sem mudanças nem alterações de suas estruturas. Ressalta ainda a existência de fatores extrínsecos à cultura que contribuem ao seu desequilíbrio estrutural. Enumera dentre outros, vários fatores *espaciais* que perturbariam essa harmonia teórica: climas, irregularidades das estações, das chuvas, das colheitas, etc.

Conclui-se a importância do espaço e do comportamento *geopsicossociológico* no regime de desequilíbrio-reequilíbrio simbólico presentes nas estruturas do imaginário de uma sociedade. Do meio cósmico e social, do ponto de vista de Durand, emanam intimações objetivas que passam a estabelecer intermináveis intercâmbios com os processos da imaginação

humana. O imaginário, pulsão subjetiva e assimiladora absorve essas solicitações originárias do *meio*, transformando-as em imagens, mitos e lendas. Nessa incessante troca, dá-se o trajeto antropológico, e o imaginário passa a constituir o capital das imagens que o *homo-sapiens* produz durante esse percurso.

Desse modo, o imaginário é visto como a resultante do percurso do homem através do tempo e por meio da sua imaginação. O imaginário modela e assimila as intervenções provenientes do meio. E, para nós, nesta investigação, as intimações objetivas estão relacionadas ao *espaço* geográfico e, especificamente, à paisagem geográfica e as significações que dela provêm. Nessas representações sociais da paisagem estariam acomodados os imperativos da cultura e do meio ambiente; ambos imperativos promovem e solicitam algumas adequações psicológicas daquele que *vivência* ou *observa* o espaço.

Na opinião de Durand (1993, p.41), o símbolo é sempre um produto resultante do encontro entre os imperativos biopsíquicos e o meio. Correlacionando as teorias de Durand ao tema desta investigação, a percepção da paisagem surge como um comportamento biopsíquico; já o meio, que promove e solicita assimilações é a própria paisagem para a qual o olhar observador se volta.

Diante da complexidade exigida pelas ciências do homem, Durand (1998, p.71) recorre às pesquisas geográficas de Antoine Bailly para elucidar a busca do sentido que cerca as produções humanas. Essas pesquisas geográficas ancoram-se na idéia de que não é mais satisfatória a simples identificação de um fenômeno, ou seja, classificá-lo apenas por sua posição geográfica e por sua posição cronológica na história. Diante dessa preocupação, a contribuição de Durand passa a ser valiosa para a compreensão da representação social do espaço, já que ele enfatiza um dos traços constitutivos do *homo sapiens*: sua faculdade de representar o real por meio de um pensamento mediado pelo símbolo. Durand conclui, posteriormente, que é neste terreno, concreto e vivo dos símbolos, que se deve procurar o *sentido* de um fenômeno social.

Para Bailly e Scariati (BALLY, 1990:10), a geografia contemporânea não se sente mais constrangida pela subjetividade, e, pelo contrário, a utiliza na intenção de revelar consciências coletivas, de reconhecer traços de memórias e de promover o entendimento da criação dos *lugares*. Assim, essa geografia adota uma postura que não faz apenas apelo aos usos da lógica da razão, ela está, também, relacionada ao mundo da sensibilidade. A perspectiva de Bailly é aquela na qual não se contenta mais em apenas *querer descrever*, busca-se a interpretação, parte-se do princípio de que a subjetividade pode ser conceituada. Grosso modo, mesmo diante da possibilidade de nem sempre sabermos as razões do Homem nas práticas de suas ações, a geografia pode assumir a responsabilidade de procurar entender suas ações. Considera, também, que o espírito humanista deva auxiliar a geografia a torna-se mais sensível aos problemas do cotidiano e do imaginário.

Imaginar, para esses pesquisadores, não é mais privilégio de visionários, mas sim de todo homem, planejador ou político que queira construir uma paisagem do futuro. Quer-se também uma paisagem na qual se admita uma identidade passada, atrelada a múltiplos eventos, sejam eles a nostalgia ou mesmo as decepções do presente.

A presença efetiva da paisagem na consciência do homem e a conseqüente transformação da sua realidade estão presentes em diversas escolas psicológicas.

Nagelshmidt (1996, p.18) trabalha a idéia de que experiências transpessoais tendem a acontecer durante o cotidiano e durante as atividades diárias. Dentre essas ações, que se desenvolvem no mundo mundano, uma que tem o poder de suspender a atenção do homem é a apreciação de uma paisagem. São experiências que tendem a permitir certa identificação com nossos problemas internos e externos e que provocam melhorias em relações interpessoais. São experiências que abrem caminho para o conhecimento a partir das instâncias da intuição e da contemplação. Experiências de cunho eminentemente subjetivas que mobilizam a imaginação para a criação de um mundo figurado, alegórico e mesmo místico.

Várias pesquisas verificaram que as experiências transpessoais tendem a acontecer espontaneamente durante a consecução de atividades nas quais existe uma grande dose de envolvimento emocional. Poderão acontecer, por exemplo, durante um ato sexual extremamente satisfatório, durante o processo de parto e nascimento de uma criança, na aproximação da morte ou então, nos momentos em que os elementos racionais e rotineiros foram suspensos, como em momentos de lazer em que temos uma **bela paisagem** pela frente (NAGELSHMIDT, 1996:19).

Enfim, nesta pesquisa, busca-se a elaboração de um *mapa de realidade*, tendo como base uma crítica de cunho imaginário, que possa contribuir para a compreensão da urbanidade contemporânea. O *mapa de realidade* do literato estudado, da maneira como está apresentado por Nagelschmidt (1996, p.87) é uma estrutura organizacional profundamente influenciada por fatores sociológicos, na qual o indivíduo recebe influências da realidade por interferência de um sistema de valores sociais, de estruturas da linguagem, de regras de comunicação implícitas e também inconscientes. Um *mapa de realidade* que, entre outras contribuições, é também representado por um grande número de convenções, de ritos, de mitos e de ideologias.

Assim, a paisagem seria enfrentada por intermédio deste “mapa de realidade”, visto como um fenômeno biossocial, fruto da civilização e da cultura, cujas estruturas conservam as relações simbólicas características da sociedade que o criou. O Imaginário – em nosso caso o *imaginário geográfico* - apresenta-se como uma abordagem integradora que tende a ampliar as abordagens urbanas, localizando problemáticas e propondo modelos para o entendimento da paisagem literária e geográfica.

Partimos da predisposição do observador e dos narradores para buscar elementos figurativos e simbólicos especialmente ligados à vitalidade que a paisagem pode oferecer aos sentidos. Sem dúvida, encontraremos percepções por meio das quais a paisagem é portadora de consternação e melancolia. Porém, pensamos que a paisagem nasce de uma necessidade humana de sensibilização espacial que não é apenas uma construção de um espaço agradável, mas uma projeção psíquica das aspirações contemplativas

existente no homem. Busca de plenitude que se apresenta como idealizada, e que, em muitos momentos, encontra a queda ao confrontar-se com as duras realidades sociais e geográficas.

b) A crônica na apreensão do cotidiano urbano

Herdeiro de Alencar, o cronista brasileiro descarta a obrigação de debuxar os contornos nítidos da realidade objetiva e se dá o direito de escolher todo e qualquer assunto; seu fazer literário traduz sua atitude diante do mundo, sua experiência de vida. Suas impressões historiam e sua permanência é aquela das colunas ou rodapé que conquista o público, ajuda a vender o periódico e consolida o estilo.
Telê Ancona Lopez²¹

A paisagem urbana traz em sua complexidade tanto a materialidade de sua constituição, quanto à imaterialidade de sua representação. Por sua vez, a crônica possibilita estabelecer uma relação entre a paisagem e a sua percepção, entre a materialidade e a imaterialidade, tornadas indissociáveis pelo psiquismo humano. Na crônica, observa-se uma espécie de síntese, de totalidade. Do ponto de vista de Derrida (1971, p.18), a literatura se apóia na noção da imaginação: raiz comum do universal e singular; é a própria criação de um universo, um universo que se acrescenta ao universo já criado.

O conceito de paisagem nos remete a uma espacialidade revestida de inúmeras variações significativas. Porém, levaremos em consideração a idéia de que a paisagem é conjunto dos fenômenos que permitem a apreciação sensível e estética e sempre diferenciada do mundo. Uma colocação que toma o *milieu* como fator natural e as correlatas relações fusionais entre o ator social e o mundo, *l'environnement* que absorve os fatos objetivos e mensuráveis que evidenciam a domesticação do mundo (LAMBERT, 1999:109). Ainda concorrem para aumentar essa polissemia as inúmeras formas de aproximação empreendidas por aqueles que estudam ou simplesmente vivem essa paisagem.

²¹ Telê Ancona Lopez, *São Paulo: Cinco crônicas de Mário de Andrade*. p. 23.

A paisagem, por mediação da literatura, passa a constituir-se em um corpo coerente e com uma significação estável. O narrador das crônicas está intimamente colado ao observador do mundo, portanto, a narrativa da paisagem resulta de um olhar muito comprometido com o próprio envolvimento desse narrador-observador no mundo exterior e íntimo. A crônica apresenta-se como um discurso elaborado ao qual teremos acesso se estivermos sensibilizados às intenções de seus enunciadores. Muitas vezes, a crônica revela-se como um gênero de testemunho - não falamos de um testemunho que fosse apenas uma observação do mundo -, mas também como uma expiação das próprias dores e angústia que afeta seus produtores.

A escrita torna-se um instrumento de reconhecimento da qualidade pelo intermédio da qual o homem se relaciona com o seu mundo e com suas paisagens. A própria escrita também se transforma em mais um filtro que se interpõe entre o homem e o mundo. Daí, que a construção da textualidade da crônica se aproxima também das retóricas, dada a sua elaboração, dada a escolha das palavras, dada a necessidade inerente de seu produtor em comunicar o seu mundo e em traduzir-se pelo texto.

Talvez confies demais na perspicácia alheia e julgues que os outros encontram facilmente a nota oculta e patética sob o amontoado de vocábulos despistadores.

Porque ela existe, mas ninguém a ouve: as palavras ensurdecem. Ela é apelo humilde, o holocausto inútil, a comunhão incompreendida, a simpatia rejeitada, o grito no deserto, a prece no escuro. É preciso possuir uma chave para descobri-la – uma nota puríssima – entre o rumor contínuo da cachoeira vocabular. Ela está habilmente disfarçada entre o emaranhado de frases e, para distingui-la, é necessário conhecer o segredo.

Sabes de tudo isso e, entretanto, continua a dizer coisas, a escrever palavras. Todos te vêem, todos te ouvem – e ninguém te conhece.²²

A crônica, mesmo sendo um gênero ligado aos fatos do cotidiano, está apta a reproduzir a interioridade do homem. As palavras podem, por vezes, despistar-nos dos nossos interesses devido à subjetividade inerente às suas escolhas e arranjos. Entretanto, a análise discursiva pode nos restituir a chave para penetrar no mundo da narração. Um mundo amplo, sensível e que guarda tanto a inteligência da paisagem como a sensibilidade que a une ao homem.

²² Luís Martins, *A chave secreta*, OESP, 13.01.1953. Ver anexo: 69.

Torna-se necessário abandonar a ingênua perspectiva de encontrar uma definição que engesse a compreensão da paisagem. Demarcá-la numa grade restrita de significação poderia nos desviar de uma compreensão mais ampla do mundo. A maleabilidade e a flutuação das percepções são pressupostos que podem assegurar o grato entendimento desse encontro - sutil e flexível - no qual observador-narrador está sugestionado pela paisagem.

Mesmo sob uma perspectiva acadêmica, o próprio olhar do pesquisador já estaria imerso em uma subjetividade significava. Tanto a escolha do objeto paisagístico quanto também a eleição do meio pelo qual uma dada paisagem seria percebida, já conduzem, por si só, a uma aproximação direcionada da paisagem. Essa escolha já orienta uma abordagem cuja leitura está ligada a essa retina subjetiva. Então, a escolha de um meio estético, por si só, já corresponderia a um filtro que se interpõe entre o homem o espaço.

Para Monteiro (2002, p.15), a literatura amplia muito a possibilidade de encontrarmos as prerrogativas que envolvem um “homem universal”, o autor põe em evidência o caráter emergente de uma geografia humanista, preocupada com uma visão antropocêntrica do mundo. Monteiro entende que pela exploração da literatura, pode-se vislumbrar a possibilidade de uma ampliação do entendimento dos conceitos de paisagem (concepções impregnadas de concretude territorial), que passariam a incorporar as condições humanas, conferindo-lhe grande complexidade.

Por isso elegemos, neste trabalho, a literatura como um meio profícuo para o estudo das sensibilidades ligadas a uma paisagem. Daí, não deve causar nenhum estranhamento o fato do próprio gênero literário já desdobrar-se em uma força motriz que exerceria influências significativas na construção desse novo mundo paisagístico. Em resumo, as estruturas narrativas - que permeiam o gênero (crônicas) - construiriam uma janela para a observação da paisagem narrada. São construções narrativas que se apresentam como aberturas no tecido da realidade através das quais os narradores percebem e narram a paisagem. No caso da crônica, essas *janelas* seriam as próprias necessidades do homem comum de entender, absorver e refletir sobre o cotidiano.

A natureza editorial da crônica a torna um gênero que desfruta da possibilidade de propiciar um contato imediato entre o escritor e o leitor. Contato esperado pelo cronista que passa a integrar as reações do leitor dentro do seu sistema de crenças e valores. Reconhece-se quase que imediatamente os reflexos emotivos do público que respondem às apreciações intelectuais ou afetivas promovidas pela narrativa. Segundo as palavras de Luís Martins, a avaliação da repercussão é quase que “matemática”, mensurada como se pudesse ser utilizado um termômetro na gradação de sua receptividade. A crônica é, portanto, quase uma atividade narrativa de insistência diária, na intenção de refletir o clima emocional do momento em que ela é produzida.

A crônica está diretamente ligada à estrutura de produção e divulgação jornalística, na qual e da qual nasce, e conseqüentemente, está unida ao jornalismo e à literatura. Nesse caso, está estreitamente integrada às tecnologias reinantes no mundo urbano. O retorno do aplauso, da rejeição ou a da indiferença do leitor também é acelerado pelas tecnologias em evidências, e pela própria cultura cidadina. Assim, os encontros casuais nas efervescentes ruas de São Paulo, as respostas diretas pelos contatos telefônicos, e ainda as correspondências através das cartas aproximam escritor e leitor, estabelecendo uma trama de idéias que, por breves momentos, diluem a distância entre os seres humanos. A narrativa da crônica tem como mérito - isso quando atinge uma dimensão social - reduzir a sensação de “alheamento” provocada pela perturbação de ruas que *giram* com rapidez em torno do seu observador.

O público reage. Se deixo muitos dias seguidos de receber cartas comentando qualquer idéia aqui exposta, se ninguém me telefona, se ninguém me pára na rua, diz que gostou ou detestou tal crônica, - começo a me sentir como que isolado numa estranha sensação de solidão, ou na pior ainda de um homem que fala sozinho... Fico apreensivo. Essa onda de isolamento me dá a impressão penosa de incomunicabilidade, de distância e de alheamento à vida humana e vertiginosa das ruas.²³

²³ Luís Martins, *Periquito leva a fama*, OESP, 14.11.1943. Ver anexo: 11.

Sobre a vertigem das ruas, o narrador não se furta de expor este atordoado movimento de loucura momentânea ao lidar com a solidude de ruas vertiginosas. Ele tenta, pelo contrário, recuperar o ponto de equilíbrio perdido através da própria narrativa. Assim, o estado mórbido provocado pela sensação de girar em torno de si mesmo é somente aplacado pelo ato de narrar. Narrar é sair do isolamento vertiginoso, e reencontrar-se na esfera coletiva pelo intermédio da divulgação do conhecimento, pelo que se quer narrar e do que se pode narrar. É na escritura que o narrador vislumbra a possibilidade de recuperar uma serenidade perdida.

A crônica nasce de um ângulo de observação que toma o cotidiano como sua matéria-prima. O registro e o comentário do cotidiano são para L.M. – o grande narrador de Luís Martins -, em última análise, o assunto principal da crônica. O narrador descreve o olhar dos cronistas como sendo o resultado de uma curiosidade intensa com o mundo que o cerca. O cronista deveria deslocar-se por todos os espaços, todas as ruas, todas as praças. Ele deve estar atento a todas as coisas, acasos e acontecimentos. Ele precisa ver e viver o mundo. A sua convivência com os outros deve ser acalorada, deve conhecer o maior e mais variado número de pessoas e ambientes. Deveria ser, em suma, um hábil observador daquilo que está ao seu redor. Dessa variedade de informações, desses fatos corriqueiros, desses assuntos que passariam despercebidos por outros olhares, desse acervo, cujo fio condutor é a banalidade, o cronista teceria a sua crônica.

E o cronista deve andar por aí, vendo coisas, convivendo com toda a espécie de gente, colhendo nas ruas, nos salões, nos bares, o troco miúdo das **tragédias** e das **chanchadas** [grifos nossos] da vida – o que não chega a ser notícia de jornal nem matéria de romance – mas, bem espremido, fornece ao cronista a nota pitoresca ou vagamente lírica que diverte e comove o leitor, com um cunho inconfundível de realidade diretamente captada no jardim ou na horta do cotidiano.²⁴

Como já vimos em Lefèbvre, os fenômenos urbanos, nas sociedades industriais, estão caracterizados por uma contradição atroz. São incongruências que se manifestam tanto no nível econômico como nas

²⁴ Luís Martins, *O pitoresco do cotidiano*, OESP, 01.11.1960. Ver anexo: 110.

instâncias culturais. O trágico e o lírico convivem em uma mesma espacialidade. De um lado, a crescente e implacável desigualdade social, de outro, arrojados recortes paisagísticos, resquícios de antigas elites dominantes. A geograficidade tensiva dessa urbanidade, sua fragmentação, sua mutação ágil e feroz estão habilmente registradas pelos olhares atentos e curiosos dos cronistas. A crônica armazena não apenas os grandes eventos históricos como também guarda em suas linhas o pequeno fato corriqueiro. Não só se detém nas grandes transformações geográficas, como também grava com argumentos pitorescos os mais simples eventos - acontecimentos e transformações que tendem a completar o intrincado mosaico de uma sociedade em franca ebulição.

A escrita permite ao cronista a narração de sensações tão inconstantes e mutáveis como a própria transformação da paisagem sob a passagem rápida das horas. A paisagem sob a luz da manhã jamais será a mesma sob a luminosidade da tarde. A escrita instantânea da crônica não permite que perecíveis sensações submerjam no esquecimento provocado pelas pressões da banalidade do dia-a-dia. Desse modo, paisagens inteiras, juntamente com as percepções que as criaram, continuam perenes, sejam nas páginas dos antigos jornais, sejam na memória dos leitores.

Está uma tarde tão bela, senhoras e senhores, que meu secreto desejo seria ficar à janela, até que anoitecesse, sem fazer nada, sem pensar nada. Sobretudo, sem ter que ordenar em palavras as minhas sensações, isto é, sem ter que escrever esta crônica.

Está uma tarde tão bela, que neste instante gostaria de estar longe de mim, liberto da minha condição humana, espalhado na atmosfera, dissolvido no ar, confundido com o canto dos pássaros, distante, imaterial, inacessível...²⁵

²⁵ Luís Martins, *Doçura da tarde*, OESP, 21.11.1954. Ver anexo: 88.

c) A dimensão poética e discursiva da paisagem

Para Maffesoli (1998, p.195), a arte poética desperta subjetividades imemoriais em cada indivíduo. O intelectual deve procurar, então, um *modus operandi* que possa permitir a aliança entre o sensível (a abstração, o sentimento, o imaginário) e o intelectual. Desta maneira, integraríamos as experiências sensíveis espontâneas (marcas do cotidiano) na própria progressão intelectual da cultura.

Uma das maiores dificuldades que encontramos ao lidarmos com o conceito de paisagem é exatamente o estabelecimento das fronteiras paradigmáticas e limítrofes que recobrem a definição desse fenômeno. Assim, responder à simples pergunta “o que significa uma paisagem?”, já estabelece, a partir desse próprio questionamento, uma complexidade que suscita uma enorme inquietação e já nos coloca frente-a-frente à possibilidade de avançar pouco acerca de uma investigação sobre esses fenômenos.

Uma possibilidade para evitar este fracasso seria verticalizar uma discussão que analise a paisagem no momento de proximidade da sua construção mental, isto é, entender que a uma possibilidade de estarmos presentes no momento da criação da paisagem na consciência do homem. Propõe-se neste trabalho, a possibilidade de reconhecermos, em uma dada espacialidade, características que possam atribuir uma categoria subjetiva a um espaço eminentemente objetivo. Uma subjetividade cujos desdobramentos nos permitam uma superação dos limites impostos por uma visão reducionista do mundo. Uma visão na qual a objetividade não se torne método soberano, determinando a pesquisa em seu princípio e em seu fim. Assim, propõe-se percorrer caminhos metodológicos que promovam a possibilidade de que uma espacialidade seja observada sob sua forma **discursiva, tensiva e afetiva**, reveladoras de crenças e sentimentos.

A partir desse momento, esse espaço subjetivo, visto doravante como paisagem, será fenômeno que receberá uma carga de subjetividade de seu observador, e que posteriormente será codificada sob múltiplas e diferentes formas de discursos.

Em absoluto estamos relegando uma análise objetiva da paisagem a um segundo plano. É claro que também consideramos extremamente válida a afirmação da existência plena de uma paisagem objetiva, vista e explicada sob a ótica de um fenômeno empírico. Assim sendo, não nos afastamos da idéia da consideração de uma *geograficidade* inerente à paisagem: as estruturas de cobertura da terra - tanto as verticais quanto as horizontais -, sua localização no espaço e as conseqüentes co-relações advindas desses pontos de referências, sejam tais aspectos resultantes de processos naturais ou antrópicos.

Falamos da importância de uma abordagem distanciada da quantificação e da descrição de estruturas brutas, e que levam em conta as inter-relações e interdependências existentes entre a natureza e os processos culturais, tanto os de ordem social quanto aqueles de comprometimentos econômicos ou históricos.

Como escreve Correa da Silva, buscamos acentuar a **dimensão poética** que está subjacente às estruturas mais concretas de uma espacialidade. Conseqüentemente, sob esses interesses, a noção de paisagem que será desenvolvida está intimamente fusionada às concepções artísticas e estéticas que fundam o homem cultural. Expressões subjetivas que existem e persistem nos fenômenos que separam o homem da natureza bruta, criando um objeto paralelo, um espaço sutil, atado à própria existência humana, que colore esse espaço bruto e lhe transfere inconstância e transcendência.

Na perspectiva de uma ideologia do cotidiano, recuperando a dimensão poética, literária e artística do objeto, como obra humana, é preciso acentuar o tema da subjetividade na concepção da cidade e do cidadão (CORREIA DA SILVA:1993).

A significação de uma paisagem tem as suas características definidas a partir da própria escolha da abordagem a qual ela está sendo submetida, seja ela de cunho filosófico, histórico, estético ou geográfico. Dessa maneira, encontramos a espacialidade revestida de uma infinidade de variações, cuja multiplicidade está em clara conformidade com as inúmeras

formas de aproximação empreendidas por aqueles que estudam ou simplesmente vivem a paisagem.

Ao lado da existência de inúmeras abordagens de contornos objetivos, oriundas de uma visão racional da espacialidade, sobrevivem outras visões cujos revestimentos não estão inscritos na esfera da quantificação e na descrição nua e precisa do mundo. São significações que fincam raízes em uma **dimensão sensível**, por demais maleável, e em consequência dessa flutuação da ótica, inspira seus observadores a uma vivência de caráter eminentemente afetivo.

Não se trata mais de uma paisagem objetiva, exterior ao seu observador, mais sim da possibilidade de o homem estar fusionado à própria natureza. Uma aderência que, em absoluto, seria uma união visceral ao real, já que nos é imposta a impossibilidade de regressão a um estado de indistinção homem-natureza. Mas falamos de uma fusão na qual o sujeito integra-se a essa espacialidade vivida, emprestando-lhe características próprias do seu percurso existencial, atribuindo-lhe significações únicas, recriando-lhe um sentido original e singular.

Assim, no instante da percepção da paisagem, no momento em que a matéria bruta recebe adornos e sentidos únicos, entendemos que, por meio de uma *poiesis* de características telúricas, a natureza pode deslizar a outra categoria espacial, mais receptiva e maleável ao olhar humano. É esse estado contemplativo e afetivo que passamos a explorar no homem.

Por um breve momento, o homem retornaria a um estado primordial de vivência, e gozaria, mesmo que por alguns instantes, da contemplação de um sentimento arcaico de unidade indissolúvel, próximo a que poderíamos nomear de uma **paisagem encantada**, potencialmente apta a exercer uma força desfiguradora do espaço conhecido e objetivo, promovendo uma abertura para o desconhecido e para o inusitado. Reconhecer a qualidade dessa associação, e, tanto quanto possível, a comunicabilidade dessas percepções, é tarefa basilar deste trabalho.

Portanto, o homem e a paisagem são vistos como uma *unidade*. A paisagem não seria apenas uma estrutura espacial exterior ao homem. A

própria criação da paisagem pela cultura humana já é uma resposta à busca de um espaço sensível do qual o homem possa nutrir-se; nutrição não apenas do ponto de vista das necessidades básicas, mas que possa estar intimamente associada a seus sonhos e a seus devaneios.

Iremos por caminhos tristes, claridade na lua morta nos cabelos. Iremos por estradas certas, cintilação de estrelas desertas nos olhos. Iremos em busca da bela adormecida no bosque. Iremos pelos longos mares desconhecidos, onde não há peixes inquietos nem aves marinhas serenas. Iremos em busca da Ilha Encantada. Todas as rotas nos servem, são tentativas possíveis todas as cartas de marear. Iremos sem bússola e sem rádio, velas ferozes e sujas cortando a surpresa das ondas. Iremos pelos caminhos do mundo procurando Meipe²⁶, Pasárgada²⁷, e o misterioso castelo onde Grand Meaulnes²⁸ viu a festa misteriosa das crianças. Iremos, e jamais chegaremos ao fim da jornada.²⁹

Há uma tensão presente nas estruturas da paisagem que são perceptíveis pela narratividade. A escrita literária recobre a extensa complexidade desse fenômeno. A semiótica tensiva de Fontanille (2001, p. 14) enfrenta os discursos dinâmicos ou afetivos, evitando abordagens binárias e estáticas que poderiam reduzir a complexidade nas narrativas sensíveis ao mundo, às emoções e às paixões. Assim, do ponto de vista da complexidade, da tensividade e da percepção, serão observados os fenômenos das tensões semânticas e as suas correlações com a significação.

A semiótica tensiva insere o *outro* nos contextos discursivos o que aumenta a variabilidade interpretativa e intensifica o poder da palavra. A discursividade está presente em inúmeros episódios em cada dia, em cada cotidiano. Seja na fala de um amigo, seja nas palavras do cronista, o mundo da comunicação se apresenta como uma figura esfíngica, cujos enigmas estão dispostos de maneira tanto a seduzir como a confundir.

A crônica insere o seu leitor em uma discursividade, convidando-o a transformar-se em um decodificador do mundo. O discurso tensivo comporta-se como a figura enigmática da esfinge, que se contorce, ora apoiando-se em evocações expressivas e ora nos iludindo através de figurações sedutoras. A

²⁶ Meipe: Mundo de refúgio imaginário de uma personagem infantil de André Marois.

²⁷ Pasárgada: Mundo imaginário de Manuel Bandeira.

²⁸ Le Grand Meaulnes: Novela de Alain-Fournier, metáfora viva do sonhos e de imaginações geográficas.

²⁹ Luís Martins, *O homem e o fantasma*, OESP, 28.03.1952. Ver anexo: 50.

crônica busca seu leitor diário, seu Édipo sequioso de pequenas adivinhas, charadas, parábolas, pequenos episódios que os instigue a decifrar e compreender melhor o mundo do dia-a-dia.

Todos somos um pouco esfinge à procura de Édipo. Procurar decifrar os enigmas que se te apresentam cada dia, no amigo que conversa contigo, no homem que te oferece um negócio, na mulher que aceita ou recusa a tua ternura, é uma distração inofensiva, que aconselho aos leitores que não tenham nada que fazer. Melhor que resolver palavras cruzadas ou decifrar charadas.³⁰

A própria literatura está caracterizada por um campo de tensões, entre o real e o fictício, entre o verossímil e o fantástico e entre a língua e a escrita. Assim, há uma linha tensiva, entre a literatura e a língua de um lado, e a literatura e a cultura do outro. Parece ser uma peculiaridade de o escritor apreender o som, o sentido, o ritmo e a sintaxe, elementos desgastados pela cotidianidade, e lhes emprestar outros usos inovadores. A Literatura exerceria uma forma de crítica sobre a própria língua da qual faz sua matéria estética. Em relação as complexas tramas que a unem aos tecidos da cultura, Bertrand nos coloca a literatura como meio de transmissão não apenas da memória coletiva, mas também de conteúdos míticos e das maneiras de ser e agir em sociedade.

No âmbito da cultura, a literatura é esse imenso reservatório de memória coletiva, canteiro em que ela se elabora com os materiais de que dispõe, arquivos em que ela fixa e se institui como referência cultural. Ela é assim reconhecida como meio de transmissão dos conteúdos míticos e axiológicos, das maneiras de ser e das maneiras de fazer de uma comunidade, em parte fundadora de sua identidade: nela se depositam e se transformam tanto os modelos da ação (a narrativa) e da representação (“realismo”, por exemplo) quanto os modelos das liturgias passionais (como os do amor cortês). Ela propõe – ou impõe, contra sua própria vontade – formas de organização discursiva do sentido e dos valores, interpretadas como hierarquias e exclusões (o “bom” e o mau gosto...) (BERTRAND, 2003:25).

Nosso método consiste em ater-nos, inicialmente, à textualidade e em reconhecer sua autonomia relativa de objeto significante. Assim, o texto será considerado como um “todo significativo”, portador de condições contextuais de sua leitura. Porém, não estabelecemos essa autonomia como elemento basilar

³⁰ Luís Martins, *Livro fechado*, OESP, 27.03.1951. Ver anexo: 30.

do trabalho (mesmo reconhecendo que o sentido do texto tornou-se até mesmo autônomo em relação às próprias intenções de seu autor), ainda nos é de grande importância encontrar as intenções perdidas por detrás do texto.

A eminência da interdisciplinaridade neste trabalho requer a retomada dos diversos atores sociais envolvidos na construção da paisagem. Assim, as figuras do **observador**, do **narrador** e do **enunciador** são reconhecidas e estão fusionadas na mesma textualidade.

O próprio enredamento complexo do texto aproxima o **homem comum**, que observa a paisagem sensível, do **narrador** que constrói uma paisagem literária a partir do mesmo material observado. Seriam os mesmos sujeitos se a textualidade não os separasse em entidades autônomas e distintas.

Em um determinado momento, o homem comum observa o mundo e, dentro de um “lugar” não lingüístico, há a percepção da paisagem (ou seja, houve a apreensão e a significação do espaço). Posteriormente, a partir da narratividade, há a criação de outras entidades. O **homem comum** sai de cena e cede vez aos **narradores**: vozes que criam uma nova paisagem, restrita doravante ao texto literário, que portam intenções específicas que se realizam por mediação da paisagem literária.

Assim, para as **ciências da terra**, esse **homem comum** é tão vital como é o **narrador** para a **literatura** e como também será o **enunciador** para a **análise do discurso**. Portanto, quando estivermos preocupados com a representação social das paisagens sensíveis paulistanas, levaremos em conta sobretudo as apreensões do homem comum. Quando as paisagens literárias estiverem à frente das análises é o narrador e sua nova construção paisagística que despertarão interesse. Quando explorarmos as intenções de sedução e comoção do texto e a proposta da existência de uma paisagem literária discursiva, serão os enunciadores dos discursos que receberão a atenção especial.

Bertrand também nos aproxima da importância da exploração pelos semioticistas de estruturas denominadas elementares: o valor-para-o-sujeito que o objeto representa. Assim, o relato emocional acompanha a narrativa pragmática do sujeito. Há caminhos a serem percorridos pelos analistas que

tomam como referência as tensões e as distensões, as apreensões e os alívios, estruturas “patêmicas” que é o objeto da semiótica da paixão. Em nosso caso específico, o que se explora é o percurso narrativo e patêmico no qual a paisagem está inserida. Não apenas será vista a figuratividade que reconstrói a paisagem percebida, mas também será explorado o valor axiológico do actante-objeto que funda a narração discursiva da paisagem.

Mais profundamente ainda, no nível, das estruturas denominadas elementares, o semioticista analisará a definição desse valor-para-o-sujeito que a “liberdade”³¹ representa, ocultada sob a trama figurativa e narrativa (BERTRAND, 2003:45).

Nesse horizonte teórico, inúmeros procedimentos tomam corpo e merecem explicitação. Assim, como Bertrand nos coloca, a *figuratividade* faz surgir aos olhos do leitor a aparência sensível das coisas. As metáforas, nessa perspectiva, nos trazem grande contribuição no entendimento das formas sensíveis da paisagem. Para Lakoff (1980, p.12), as metáforas são *conceitos que nos fazem viver*. Assim é um procedimento da imaginação poética, mas também ela é entendida como uma característica da linguagem ligada tanto ao pensamento quanto à ação. Ela é um artifício lingüístico inserido em ordens puramente intelectuais, como também participam ativamente das atividades mais banais da vida cotidiana. A metáfora desempenha um ativo papel dentro da estruturação do que percebemos no mundo, como nele nos comportamos e também revela como nos relacionamos com os outros. Ela constitui um dos principais meios para a compreensão do mundo já que participa da construção da realidade social.

A metáfora invade os sistemas conceituais, porque muito desses conceitos são da ordem do abstrato ou não estão claramente definidos, pois pertencem à ordem dos afetos, das emoções, das idéias, etc. Assim, a exploração da paisagem – por meio de suas metáforas - pode torna-se produtiva uma vez que a percepção da paisagem é fenômeno significativo pouco cristalino. Há um alto grau de subjetividade presente na construção de

³¹ A liberdade aqui é um exemplo de valor, já é um valor-para-o-sujeito, ela nasce de análise precedente e está inserida em uma pequena narrativa dentro do ensaio de Bertrand.

uma paisagem literária, ou mesmo presente na apreensão de uma paisagem sensível. Entender a significação de uma paisagem pelas metáforas pode fornecer um frutífero referencial a futuras análises.

As metáforas, como as próprias paisagens, estão inseridas em uma grande maleabilidade representacional. Mesmo as discussões que tratam da coerência das metáforas só aumentam sua complexidade conceitual e sua amplitude significativa. Poderíamos tanto ouvir que *o amor é uma magia*, como também *o amor é uma guerra*. As incongruências e as contradições só se desfazem a partir do entendimento e da contextualização dos atos comunicacionais envolvidos. É notório para os estudiosos da paisagem, tanto a sensível quanto a imaginada, que sua representação também se caracteriza pela mesma flexibilidade. Assim, estudarmos as metáforas paisagísticas na literatura do cotidiano pode nos conduzir a um entendimento dos laços afetivos que unem o homem e a paisagem. Podem também nos levar a compreender a complexa participação da paisagem na construção de uma visão de mundo.

Les concepts qui règlent notre pensée ne sont pas de nature purement intellectuelle. Ils règlent aussi jusque dans le détail le plus banal notre activité quotidienne. Ils structurent ce que nous percevons, la façon dont nous nous comportons dans le monde et dont nous entrons en rapports avec les autres. Notre système conceptuel joue aussi un rapport un rôle central dans la définition de notre activité quotidienne (LAKOFF, 1980:13).

PRIMEIRO CAPÍTULO

MAPA DE REALIDADE DE LUÍS MARTINS

1.1. Luís Martins – Um bom sujeito

Daqui lhe mando o meu abraço, Luís Martins.
 Você está fazendo 50 anos, e nós nos conhecemos há 21.
 Se depois de tanto tempo de conhecimento
 mútuo ainda sobra motivo para um abraço de verdade,
 é porque no mínimo um de nós é bom sujeito,
 e receio que esse um, exclusivo, seja precisamente você.
 Aliás, não tenho dúvida sobre isso:
 você é dos melhores sujeitos que já conheci,
 e fico satisfeito quando um amigo comum me previne:
 O Luiz Martins está na Terra".
 Carlos Drummond de Andrade³²

Luís Martins, um bom sujeito. Esse foi o epíteto recebido pelo escritor de seu amigo Carlos Drummond de Andrade. Ligado às artes e à cultura de seu tempo, é tratado por Drummond como um verdadeiro “pé-de-boi” da crônica brasileira. Luís Martins escreve modestamente que jamais alcançou os requintes literários de alguns de seus contemporâneos. Basta entrar em contato com seus escritos para perceber que essa afirmação, mesmo que denote discrição e reserva, está longe de ser verdadeira. Percorrer suas crônicas é entrar em contato não apenas com as mais autênticas expressões da cultura brasileira, como também é deparar com um mundo interior instigante, pleno de inquietações e de profundo lirismo.

Luís Martins nasceu carioca, na Rua Bela de São João. Não era realmente uma bela rua, mas foi ali que o escritor travou os seus primeiros contatos com o mundo. Uma rua como outra qualquer, como ele mesmo descreveu em crônica de 1952. Ligado ao mundo dos sonhos e dos devaneios, para Luís Martins, ter nascido em uma rua com tão sugestivo nome era quase um destino. Para nós, o que vale é recolher a íntima relação do homem com sua paisagem natal e a complexa rede de afetos que o ligam à paisagem.

O que poderia ser uma paisagem um tanto quanto melancólica - marcada por ruínas e pela deterioração do tempo - passa a corresponder a um refúgio. Vemos a segurança e o conforto que uma **paisagem natal** pode oferecer. Em *Rua Bela* [talvez o nome seja mais poético do que a própria rua], vemos a narração de uma paisagem colorida pelas **intenções e afetos** do

³² Carlos Drummond de Andrade, *A vez de Luís Martins*, in **A tribuna**, Rio: 08.03.1957. Ver anexo: 92.

indivíduo. A história de Luís Martins se inicia, então, nessa *Bela Rua de São João*, uma rua travestida em uma Pasárgada obscurecida e perdida no tempo, todavia, enriquecida pela memória da infância. A Bela Rua de São João tornou-se o abrigo recôndito, de um homem que perseguiu a fantasia e a contemplação, e que, por meio de linguagem apurada, nos coloca em contato não apenas com a rua onde nasceu, mas também nos descreve, com maestria, as cidades em que viveu. Narrou também o seu o mundo e a brasilidade, foi testemunha insistente e perspicaz do encantamento e do desamparo que ocorreram – a partir das transformações econômicas e culturais - na sociedade paulista e brasileira do século XX.

Declaro solenemente que não me conformo. Jamais hei de nascer na Rua Piratini. Nasci na Rua Bela de São João e, como dela conservo uma recordação confusa, posso ainda hoje considera-la realmente bela, larga e longa avenida de um país maravilhoso da região da Pasárgada, onde repousa para sempre a minha infância.³³

Nos escritos de Luís Martins, a civilização brasileira é considerada desde seus aspectos mais coloridos e vibrantes, até as mazelas de uma sociedade intensamente injusta e cruel. Ele retratou tanto as manifestações de uma elite cultural paulistana, europeizada e confiante, como as demonstrações da cultura popular esfuziante e vivaz, mas por vezes melancólica e impotente. Do alto modernismo paulista à cultura do carnaval de rua, tudo foi registrado pelo olhar de um homem atento e cuidadoso, ponderado e maduro, e que se dedicou ao registro do cotidiano durante quase cinquenta anos. A natureza, o espaço brasileiro, as festas populares, os grandes artistas, a alma e a psicologia brasileira são narrados em episódios cotidianos.

Luís Martins era um homem que não se furtava às contradições que atingiam - e ainda atingem - a cultura brasileira. Numa **escrita tensiva** e complexa, as incoerências de uma sociedade conflitante somam-se à incompreensão e ao estarecimento do homem. Por mediação da acolhida de uma narrativa viva, vemos a presença sensível de um enunciador que se

³³ Luís Martins, *Rua bela*, OESP, 09.02.1952. Ver anexo: 46.

distancia de uma abordagem estática do mundo, e assume os diferentes e concomitantes “estados de alma” que permeiam a subjetividade brasileira.

O protesto inócuo, o protesto de simples palavras sem eco e sem qualquer consequência, também faz parte da psicologia nacional. Vagamente todos nós somos do contra, embora raramente saibamos transformar nossa fúria oposicionista em ação.³⁴

Luís Martins descreve, sem constrangimento, uma das mais destacadas **incapacidades** do comportamento do homem brasileiro, ou seja, a falta de uma efetiva ação significativa e transformadora no exercício das práticas culturais. Percebemos um discurso intensamente caracterizado por uma **motivação** contundente, direcionado para a ruptura dos erros e vícios sociais. Porém, é *fúria oposicionista* que não chega a concluir-se em atitude e ação. A justa **efetivação** dessas ações não toma um caminho eficaz e proficiente. Aqui, o “querer-fazer” é uma motivação que está marcada por uma emoção furiosa e exaltada. Porém, tal motivação está enfraquecida por certa falta de **aptidão** para que se conclua um ato decidido.

Não há um efetivo “saber-fazer” que possa estar alinhado à vontade de um protesto que resulte em mudanças no plano das regras e condutas sociais. Há um conflito intenso entre o “querer” e o “saber” da coletividade brasileira, no que tange às ações que poderiam alterar as injustiças sociais dentro do tecido cultural brasileiro. Luís Martins, por meio da dimensão de um discurso passional, se insere em uma tensividade que não apenas desvenda um momento isolado da cultura, mas também consegue alinhar sentimentos e emoções que descrevem um fundo patético e doloroso de toda uma coletividade. E como afirma Fontanille, são revelados “modos de existência” dentro dos quais são visíveis *esquemas passionais de dimensão sensível*.

Somos, pois, levados a considerar que as combinações modais, responsáveis pelos efeitos de sentido passionais, constituem uma espécie de “estoque” de blocos fixos, de que os sujeitos podem lançar mão para manifestar as paixões da cultura à qual pertencem. (FONTANILLE, 2001:61-81)

Sua presença no cenário jornalístico e literário de São Paulo coincide com a mudança da própria cidade no contexto urbano brasileiro. Ao visitar a

³⁴ Luís Martins, *Cenas de todos os dias*, OESP, 17.05.1950. Ver anexo: 20.

cidade pela primeira vez em 1932, já lhe despertava curiosidade a visão da grandiosidade do Prédio Martinelli, famoso pela sua verticalização e pelo domínio da paisagem urbana do período.

Com a perseguição empreendida pelo Estado Novo, Luís Martins deixa a então Capital Federal, Rio de Janeiro, e passa a morar em São Paulo. É bem provável que o contato com a política áspera e autoritária tenha marcado profundamente a obra de Luís Martins. O seu profundo pessimismo com a cultura política brasileira, com o nepotismo, com a corrupção, com os desleixos urbanos será um tema recorrente em crônicas. Suas experiências foram narradas pelos escritos nos quais o testemunho é um recurso constante.

O Estado Novo, a na sua tentativa de implantar no Brasil uma política totalitária, incorporando à órbita do Estado todas as atividades, anulando todas as possibilidades de oposições, e asfixiando a livre manifestação do pensamento, foi um mal terrível para a mocidade; esta – justiça lhe seja feita – não se entregou sem resistir, nas míseras proporções em que a resistência ainda era possível; e, para honra dos moços e do Brasil, devemos reconhecer que o seu inconformismo ainda se manifestou em movimentos heróicos, dos quais no momento, podemos recordar especialmente os conhecidos episódios de Pernambuco e de São Paulo³⁵, onde estudantes perderam a vida por protestar publicamente contra a permanências da ditadura.³⁶

Para Bosi (2002, p.222) há uma tendência para que o testemunho apresente-se como idôneo. O que nem sempre ocorre devido a ambivalência do fenômeno. Da memória pessoal, se estabelece um *matrimônio* com a história. Conteúdos individuais fundem-se aos fatos coletivos. Em contrapartida, o testemunho tem algo de subjetivo que o torna, normalmente, uma narrativa literária em primeira pessoa. O próprio termo *testemunho* é bifronte, daí que a crônica, em muitos momentos, apresente-se como uma escrita testemunhal, a partir da qual podemos acompanhar não apenas os fatos que mais marcaram seus produtores, como também situações políticas e

³⁵ “Em Torno de 1943, os estudantes universitários começaram a se mobilizar contra a ditadura, organizando a União Nacional dos Estudantes (UNE) e suas seções estaduais. Em São Paulo destacavam-se os acadêmicos da Faculdade de Direito. Uma passeata, em dezembro de 1943, na qual os estudantes caminhavam de braços dados e com um laço na boca, simbolizando a supressão da palavra, foi dissolvida violentamente pela polícia. Morreram duas pessoas e mais vintes ficaram feridas, provocando uma onda de indignação. In FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*, p. 212.

³⁶ Luís Martins, *Um pouco melancólico*, OESP, 27.01.1955. Ver anexo: 89.

socias – algumas perversas e dramáticas – que podem ser percebidas e acompanhadas em seus desdobramentos.

Mas o testemunho também se sabe a obra de *uma testemunha*, que é sempre um foco singular e visão e elocução. Logo, o testemunho é subjetivo e, por esse lado, se aparenta com a narrativa literária em primeira pessoa. O testemunho vive e elabora-se em uma zona de fronteira. As suas tarefas são delicadas: ora fazer a mimese de coisas e atos apresentado-os “tais como realmente aconteceram” (conforme a frase exigente de Ranke), e construindo, para tanto, um ponto de vista confiável ao suposto leitor médio; ora exprimir determinados estados de alma ou juízos de valor que se associam, na mente do autor, à situações evocadas (Bosi, 2002:222).

O deslocamento do cronista para São Paulo tem origem nessa desagradável experiência com a política autoritária brasileira. A partir de então, Luís Martins acostumou-se a viver nas duas cidades durante todo o restante de sua vida. Rio é a cidade materna, é a infância que retorna acolhedora e melancólica. São Paulo é a cidade adotada, amada em sua grandeza e contradições. O Rio é o seu passado, para o qual volta constantemente para usufruir de sua natureza instigante e perturbadora, para rever a alegria espontânea dos cariocas, e celebrar as suas preciosas memórias do bairro boêmio da Lapa.

São Paulo é o presente e o futuro. É o progresso feroz e incessante que afasta o homem da natureza. Um afastamento que impõe a tarefa árdua de lidar com um implacável cotidiano urbano, cujas mudanças aceleradas transfiguraram a todo instante as formas da cidade e a tranqüilidade do observador. Assim, Luís Martins vive entre duas cidades distintas e complementares. São Paulo do planalto, Rio do mar. São Paulo dos invernos frios, Rio dos verões escaldantes. São Paulo do interior, Rio do litoral. São Paulo das mulheres aristocráticas, Rio das mulheres morenas. Foi assim durante mais de 40 anos, entre idas e vindas, entre digressões e narrações das duas maiores metrópoles brasileiras, que Luís Martins teceu a sua obra e reflexão.

Foi também, ironicamente, que, entre essas duas cidades, ocorreu a morte do escritor. Numa estrada, entre São Paulo e Rio, entre as paisagens campestres e marinhas, o cronista desapareceu ao fazer o trajeto que mais

percorreu durante toda a vida. Luis Martins abandonou o mundo entre São Paulo e Rio, entre o devir e a memória, entre a realidade e a nostalgia.

1.2. Luís Martins – um observador do mundo

Luís Martins viveu em uma época cuja polaridade política revelou-se intensa, cruel e despótica. Durante sua vida intelectual, o mundo dividiu-se em dois distintos blocos de poderes absolutos e autoritários. Políticas que deram ao mundo exemplos de atrocidades das mais ferozes. Mesmo diante dos abusos antidemocráticos do período getulista, manteve sua soberania pessoal e não cedeu às ideologias que forjaram novas formas de governos e economias, que o tempo demonstrou serem tão ineficientes e autoritárias quanto os antigos regimes. Foi um produtor cultural que se afastou dos engajamentos políticos. Para Luís Martins, o que importava era o essencial da existência e a escrita como meio de alcance da plenitude. Porém, independente de quaisquer que fossem as opções políticas de intelectuais, soube reconhecer as qualidades daqueles que se orientavam e se comprometiam com o mundo.

Mas o grupo não se manteve muito coeso. Muitos de seus componentes se deixaram fascinar pela política, ingressando nas hastes comunistas e transformando sua arte num instrumento ativo de participação social. Entre eles, Éluard. Durante a ocupação alemã, seu patriotismo ferido se exaltou e ele escreveu belos poemas em que se traduzia a sua dedicação à França. Porque Éluard jamais deixou de ser um poeta, um dos melhores poetas europeus contemporâneos. Mas não deixa de nos chocar, como absurda incoerência, que o mesmo homem que tão ardentemente cantou a liberdade, tenha podido simpatizar com um sistema político que se caracteriza pela negação de todas as liberdades humanas. Sob o ponto de vista da Arte, entretanto, isto tem pouca importância. Sua obra ficará pelo que nela há de poesia autêntica, raramente atingida nos dias que correm, quando a poesia parece passar por tão grave crise.³⁷

O Homem e suas inquietações eram o grande escopo das preocupações e da escrita de Luís Martins. Em absoluto foi absorvido pelas utopias políticas do século XX. É bem provável que esse afastamento do mundo político tenha influenciado em sua vida pessoal e literária. Não viveu pela defesa de posições

³⁷ Luís Martins, *Paul Elouard*, OESP, 06.02.1953. Ver anexo: 74.

extremadas. No entanto, sua posição de permanecer um pensador livre parece ter contribuído para seu isolamento, tanto nas políticas partidárias quanto nas literárias. Se Luís Martins foi fascinado pelas utopias, elas eram especialmente as poéticas. Pasárgada foi a sua maior utopia, a recriação de um mundo perfeito, uma paisagem onírica fruto da imaginação delirante e sequiosa de uma real liberdade.

Contudo, apesar de ter se afastado da militância política, Luís Martins não se afastou da sua responsabilidade e de seu compromisso com a construção de uma sociedade democrática e mais justa. Nossa dura e cruel estratificação social, marcas profundas dentro da estrutura sociológica do Brasil, foi exposta inúmeras vezes. Sem ter sido propriamente um homem de projetos políticos, o cronista era, sim, sensível aos problemas sociais que afetavam, e até hoje afetam, a sociedade brasileira. Enfrentava esses problemas pelo meio que elegeu como o mais adequando à sua sensibilidade: o jornalismo e a literatura.

Se uma pobre mora longe é exatamente por ser pobre, por não poder pagar a pequena fortuna mensal que hoje se exige por um apartamento nas ruas centrais ou nos bairros mais próximos. Pois bem, como se a miséria fosse um crime que devesse ser punido, é justamente sobre a triste cabeça de quem mora longe que se acumulam todas as calamidades. Ah! Mora longe? Pois então terá condução deficiente, cara e demorada. Não terá esgoto, nem calçamento, nem iluminação pública, nem água encanada. Não pense, porém, que vai se furtar a pagar impostos, não senhor. A Prefeitura precisa de dinheiro: a Prefeitura precisa de muito dinheiro para melhorar os bairros ricos, para cuidar do asfalto de suas avenidas centrais, para instalar ônibus elétricos para o Jardim Europa, para não permitir que falte uma gota d'água no Jardim América e deixar bem limpinhos e cheirosos os esgotos de Higienópolis.

[...] Os moradores dos bairros proletários dessas ruas melancólicas que, no seu abandono, ao entardecer se enchem de uma doce e triste poesia, vivem na insipidez do cotidiano sempre repetido: trabalho, sono, sono, trabalho... Divertimento? Que ouçam rádio. Às vezes existe um cinema de última categoria, em que as imagens na tela dão ao espectador a ilusão de uma fuga para os grandes caminhos do mundo e pulgas os chamam com insistência à dura realidade.³⁸

A percepção de que os cuidados e a urbanização da cidade de São Paulo se reduziam aos bairros nobres e centrais ainda podem ser observados dentro da urbanidade paulistana, salvo os grandes condomínios fechados que

³⁸ Luís Martins, *Os bairros esquecidos*, OESP, 20.05.1952. Ver anexo: 56.

tiveram o seu início na década de setenta (subúrbios de alta qualidade urbanística). Ainda é válida a observação de que os menos abastados são expulsos dos bairros mais próximos do centro, para se concentrarem em periferias desarticuladas e inóspitas. Se considerarmos um lapso temporal de mais de cinquenta anos, entre a narração dessas observações e o início do século XX, podemos perceber que não houve mudanças significativas. Tudo leva a crer que o descaso e a injusta política urbana estão enraizados nas esferas institucionais. Obedecem a uma ideologia regida por uma insensibilidade ao cidadão e dificulta o entendimento e a construção de uma sociedade democrática.

A escrita de Luís Martins desnudou, por inúmeras vezes, esses tristes episódios da realidade brasileira. As suas crônicas registraram os fatos. A solução, para ele, estava no fortalecimento do homem por intermédio da do fortalecimento da cultura, da conquista do lirismo e da poesia. O seu “projeto de enfrentamento” do árduo cotidiano brasileiro, é, sobretudo, um *projeto cultural e lírico*. A brasilidade foi chamada a assumir o seu papel, a sua cor local, diante das culturas sedimentadas da Europa, ou da cultura emergente norte-americana, porém, sem a negação da cultural matricial (européia) que formativa da brasilidade, em seu sistema de crenças e valores houve aberturas para o entendimento da identidade brasileira numa proposta rizomática: num mundo relacional. O seu chamado, inúmeras vezes, foi um convite à entrada no mundo do devaneio, do lirismo, da evasão da banalidade. A escrita resistindo e oferecendo um reencantamento do mundo

E então? Então dançaremos, ao ritmo noturno dos lamentos das fontes, da sutil orquestra dos grilos oculta na sombra úmida dos jardins, tímidas e secretas, que encham a noite de uma palpitação ansiosa de beijos e de sussurros.

Então dançaremos de pés nus e nuas cabeças sob cintilação mágica das estrelas e a solitária quietação da lua. Dançaremos silenciosamente num bailado de sombra sob a vista sonolenta das estátuas pálidas.

Traremos a noite nos cabelos e no fulgor dos olhos fatigados a lembranças dos mitos perdidos. Um dia fomos explosão luminosa das manhãs, vento sul, doçura de onda, embriaguez das longas travessias marítimas, praias e rochedos, enseadas e ilhas, canções de marinheiros e idílios sonâmbulos; um dia a alegre danças coroadas de rosas, bebemos o alegre vinho das festas da primavera, banhamos os cabelos revoltos na água do mar.³⁹

³⁹ Luís Martins, *Dança Noturna*, OESP, 19.08.1952. Ver anexo: 62.

1.2.1. A desintegração do trópico europeizado

Após a morte de Luís Martins, o jornal *O Estado de S. Paulo*⁴⁰ empreendeu uma grande renovação em seus quadros de imprensa cultural. Sob a liderança de Luís Fernando Emediato, inúmeros outros cronistas passaram a participar deste novo suplemento cultural nomeado como *Caderno Dois*. Dentre esses novos cronistas e competentes escritores, podemos destacar Norma Freire, Osmar Freitas, Walcir Carrasco, Norma Krakowiks, Caio Fernando Abreu e o próprio Luís Fernando Emediato.

Não se trata, neste momento, de estabelecer uma exaustiva comparação entre Luís Martins e seus sucessores. A própria heterogeneidade da linha editorial do OESP desencadeou uma produção de crônicas de diferentes qualidades técnicas e literárias. É certo também que, em certos momentos, as crônicas de Caio Fernando Abreu e Luis Fernando Emediato podiam amenizar, em certo grau, a perda de Luís Martins.

Porém, houve perdas irrecuperáveis e que puderam ser apreendidas facilmente por quem tivesse tido contato com os escritos do período. Luís Martins elegeu a cidade de São Paulo como sua cidade mais amada. Uma cidade na qual vivia há quarentas anos e que conhecia bem, e da qual também foi testemunha ocular das profundas alterações ocorridas no período. Foi a passagem da Cidade do café para a Cidade industrial. De uma cidade construída sob uma forte influência elitista rural para uma cidade símbolo das novas idéias desenvolvimentistas do período.

Acompanhar as crônicas de Luís Martins é também acompanhar uma cidade brasileira de forte coloração européia. É a cidade dos ternos claros, mas também dos escuros mais propícios ao inverno e ao frio. A cidade do homem dos outonos melancólicos, uma cidade que ainda permitia a apreciação preguiçosa das temperaturas amenas de um clima que pouco se aproximava dos intermináveis verões tropicais. Uma paisagem urbana cuja temperatura, em alguns momentos, poderia remeter a uma paisagem européia, paisagem

⁴⁰ O periódico *O Estado de São Paulo* está referenciado comumente neste trabalho pela sigla “OESP”.

matricial, herança indelével de uma cultura que se impôs e que exerceu força dominante dentro de um quadro natural exótico extravagante.

Assim como veio, maio se vai, na mesma toada. Aparentemente, um mês igual aos outros, com lotação de 31 dias, confortável e arejado como um ônibus moderno. Seu prestígio, porém, procede do fato de ser o mês de Maria, e aqui, nos Estados do Sul, porque realmente nos dá uma leve idéia de outono, anunciando os primeiros frios e os primeiros agasalhos. Somos obrigados a confessar que, nesse particular, maio falhou lamentavelmente. O verão está teimoso e nos espreita, esperando a primeira chuvinha displicente aparecer. Mas, até que chova teremos que nos resignar aos ternos claros e aos refrescos gelados.⁴¹

Luís Martins foi um dos últimos escritores de OESP que esteve intimamente ligado à cultura européia e sobre a qual discorria sem constrangimentos. Percorrer seus escritos é entrar em contato com as decisivas influências da cultura francesa sobre a cultura brasileira. E se não bastasse a similaridade entre as naturezas outonais – a de São Paulo e a da França – ainda verificamos a presença do mesmo espírito de *l'ennuie* beaudelaireano que caracterizou a modernidade. O tédio - sentimento transfigurador da realidade que invadiu Londres e Paris no século XIX - começou a invadir também as metrópoles tardias como São Paulo.

É o fastio e o aborrecimento motivados pela derrocada das idéias iluministas progressistas, cujo desenvolvimento científico tornaria o *leitmotiv* predominante de toda uma época. Luís Martins começa a ser testemunha das mesmas decepções e enfados criados pela civilização moderna. Em *Elegia de maio*, a monotonia e o desânimo se confundem com a mesma imobilidade sensorial presente nos *ônibus modernos*. A máquina, mesmo promovendo o conforto sensorial, em absoluto remete o homem a um estado de tranqüilidade e bonança.

⁴¹ Luís Martins, *Elegia de maio*, OESP, 28.05.1950. Ver anexo: 21.

O que há de bom em maio é o azul desmaiado do céu, as tardes lânguidas e uma esquisita, misteriosa sensação de cansaço, de preguiça, de tédio que envolve as almas sensíveis. Mallarmé foi exagerado quando escreveu:

“La chair est triste, hélas! Et j’ai lu tous les livres”.

Quanto ao fato da carne ser triste, não digo nada, não entendo de carnes. Mas entendo de livros, e sei que ninguém os leu a todos, como ninguém frequentou todos os bares. O que o mestre nos quis sugerir – e sugeriu – nesse belo verso de um espreguiçamento tão melancólico e voluptuoso, foi a sensação de um tédio infinito. Em certas tardes de maio, diante da janela aberta para o céu imutável, para o ar parado, as árvores sonolentas, uma espécie de silêncio morno que pesa como chumbo, vendo certas mulheres que andam pelas ruas com o ar sonâmbulo, alheado e distante – quantas vezes, nessas tardes de maio, recitei baixinho o verso de Mallarmé, como quem boceja, suspira ou diz um segredo tímido.⁴²

Luís Martins foi um homem tocado pelo sentimento perturbador de que sua cultura e seu espaço, sua cidade e suas paisagens, estavam iniciando um peculiar e assustador processo de transformação. Luis Martins foi um observador atento de um mundo que ruía, de uma cultura que decidiu pelo progresso, pela velocidade e pelo desenvolvimento tecnológico. Percebeu-se sozinho diante da iminência de perdas constantes e sucessivas que o progresso lhe estava impondo. Em várias oportunidades se reconheceu como um “romântico inveterado”. Mas principalmente é necessário considerá-lo um homem que desconfiava ativamente das ilusões da modernidade, da máquina e da tecnologia. São Paulo já não é mais a cidade moderna cujos avanços resgatariam o homem de um mundo atrasado, conduzindo-o à plenitude social e material. São Paulo e suas paisagens inspiravam a melancolia e decadência provocadas pela experiência de um mundo perdido.

A influência da **cultura francesa** sobre os intelectuais brasileiros, e mais especificamente, sobre os intelectuais paulistas, é facilmente perceptível pelos escritos de Luís Martins. A importância da missão francesa, que compôs parte do professorado da Universidade de São Paulo, não passou despercebida por Luís Martins. Pensadores sensíveis e comprometidos, como **Roger Bastide**, foram lembrados nas crônicas de Luís Martins e suas personalidades foram assimiladas e justapostas à sensibilidade brasileira. Assim, o **mito do homem cordial** – talvez discutível a partir de gerações posteriores – ainda era utilizado

⁴² Luís Martins, *Elegia de maio*, OESP, 28.05.1950. Ver anexo: 21.

por Luís Martins para descrever o espírito brasileiro, tanto quanto para descrever os intelectuais estrangeiros que se aproximavam desse conceito.

Longe de São Paulo, só por um telegrama de jornal vim, a saber que o professor Roger Bastide já deixou o Brasil e se acha em Paris, não sei se definitivamente. O telegrama diz: “o prof. Roger Bastide, ex-professor da Universidade de São Paulo”... Aquele “ex” me deixa triste. Creio que entre todos os mestres franceses que ajudaram a formar em nosso Estado uma geração de jovens estudiosos de formação universitária, fadados certamente a desenvolver no Brasil de amanhã um grande papel, nenhum amou tanto a nossa pátria, tanto se integrou em nossa terra, tanto se assimilou à nossa gente, quanto o professor Bastide. Não foi, aliás, um simples professor, confinado nos limites de sua cátedra. Foi um pesquisador perspicaz e carinhoso do fenômeno brasileiro, e mais do que isso, um intelectual com atuação ampla em nosso meio, atraído que se sentia pela literatura e a arte nacionais.⁴³

1.2.2. A disponibilidade desinteressada do homem comum

Em razão de sua trágica experiência com o Estado Novo, para Luís Martins falar sobre política, ou sobre os políticos, é tarefa árdua. Raramente enveredava pelos caminhos pouco retilíneos da política brasileira da qual pouco faz alusão, senão para retratá-la sob um olhar criticamente agudo, severo e descontente. Poderíamos entender Luís Martins como um homem que se seduzia por posições políticas socialistas e que durante a década de quarenta, junto com o amigo Sérgio Milliet, se candidatou ao cargo de vereador da cidade de São Paulo, sem ter tido êxito. Mas foram experiências passageiras⁴⁴. Sabemos pelos seus escritos que, dos estadistas, ele esperava não apenas a serenidade diante de um mundo adverso, como também ansiava pela austeridade de condutas enquadradas em um cenário no qual probidade e boas maneiras fossem os procedimento mais relevantes.

⁴³ Luís Martins, *A casa é sua*, OESP, 10.02.1952. Ver anexo: 47.

⁴⁴ In comunicação oral com Ana Luíza Martins, escritora e filha do cronista. São Paulo: 2008.

Não conheço pessoalmente o professor Carvalho Pinto e é mais do que provável que jamais venha a conhecê-lo. Não sou jornalista político, não tenho negócios com o Estado, não pertenço ao quadro do funcionalismo público estadual, nada tenho a lhe pedir, dele nada absolutamente desejo, nem para mim, nem para os meus⁴⁵.

Porém, haverá momentos em que o cronista será tomado de assalto por fatos e circunstâncias do mundo que o obrigariam a tecer elogios sobre algum estadista. Situação que seria desconfortável à primeira vista, já que, para o leitor atento de Luís Martins, é fácil ser sabedor do afastamento do cronista do mundo político. Qualquer alusão ou referência, sem maiores introduções ao seu leitor, soaria como **descontinuidade**, e o **estranhamento** poderia mesmo colocar em questão a confiança já estabelecida entre cronista e leitor.

Nesse momento, a construção do discurso na crônica de Luís Martins toma um curso tal para salvaguardar as noções de **identidade e alteridade**; identidade de uma escritura construída durante décadas em relação a uma receptividade conquistada por intermédio de um fecundo intercâmbio entre escritor e leitor.

É pelo caminho da argumentação, enquanto consideração do outro, que se poderia chegar ao respeito mútuo e a ter-se na confiabilidade uma regra para intercâmbios fecundos. Quantos entraves, entretanto, interpõem-se à realização desse trajeto, que não é nada fácil, às vezes, até mesmo doloroso (MOSCA, 2001:17-54).

O elogio feito ao estadista Carvalho Pinto nos chega por meio de um narrador que se esforça em delinear uma identidade ligada ao mundo da simplicidade. É necessário que o narrador alinhe-se ao lado do leitor posicionando-se em um mundo comum, muito distanciado das intrincadas esferas do poder instituído, para dessa dimensão poder desfrutar de certa legitimidade. A enunciação se forja por mediação do alinhamento entre o narrador e os interesses autênticos e genuínos do homem comum. E se elogios são feitos, eles existem pelo simples fato de que o narrador é tomado pelo prazer de dizer aquilo que quer dizer. Não mais, e nem menos do que isso. Podemos desconfiar do discurso, mas estamos diante de postura enunciativa que defende uma conduta que se próxima a uma **disponibilidade**

⁴⁵ Luís Martins, *O estadista*, OESP, 02.02.1960. Ver anexo: 98.

desinteressada, uma posição mais adequada àquele que quer participar do mundo com integridade.

Sinto-me, portanto, imensamente à vontade, na minha disponibilidade desinteressada de simples cidadão, para elogiar esse homem sério, grave, reto trabalhador, que um complexo de circunstâncias elevou à direção suprema desse estado....

Neste Brasil de palhaços demagógicos que transformam a política em "show", Carvalho Pinto é uma límpida exceção de distinção. Boas maneiras e austeridade.⁴⁶

Mas se nos distanciarmos, por hora, desse narrador que constrói sua identidade a duras penas, poderíamos mesmo retirar desse momento certos parâmetros para entendermos a crônica e os cronistas. Os conceitos de **disponibilidade desinteressada** e do **prazer em dizer**, podem se tornar importantes para apreendermos as forças motrizes que movimentam os bons cronistas e seus narradores. Esse estado de suspensão dos interesses ideológicos acionados por uma "disponibilidade desinteressada" coloca o cronista em estado de isenção constante ao seu mundo mais próximo, e os fatos e afetos desse mundo podem ser mais bem experimentados. Já o "prazer em dizer" confere ao cronista uma liberdade expressiva extremamente grande face o mundo observado e experimentado. Escreve-se sobre o que aflora à sensibilidade do cronista; sejam temas de fácil domínio ou aqueles que mais causam desconforto e desgaste ao escritor.

1.2.3. A imersão no ideário do progresso

Num mundo cheio de solicitações urgentes,
de apelos tentadores e necessidades inadiáveis,
esquecemos demasiado os nossos mortos.
impassíveis e silenciosos, eles nos esperam com paciência;
um dia iremos ao seu encontro.
Luis Martins⁴⁷

Talvez nada marque mais incisivamente a idéia de progresso do que a sua íntima devoção ao futuro. A marcha da cultura humana na linha do tempo traria, além de conforto, as próprias condições de aprimoramento da

⁴⁶ Luís Martins, *O estadista*, OESP, 02.02.1960. Ver anexo: 98.

⁴⁷ Luís Martins, *Finados*, OESP, 02.11.1952. Ver anexo: 67.

civilização. No dicionário Aurélio, “ideário” significa *um conjunto ou sistema de idéias políticas, econômicas ou sociais*. O progresso e o pensamento tecnicista tornaram o discurso hegemônico durante o século XX. Para Dupas, o que definitivamente colocou em evidência o ideário do progresso foram os estudos da evolução das espécies de Darwin, ou seja, a evolução passa a ser um caminho para o desdobramento e o aperfeiçoamento do próprio homem. Assim o domínio da racionalidade científica e técnica levariam o homem tanto a liberdade quanto ao bem-estar (DUPAS:2000).

A sociedade do século XX promove o esquecimento do passado em favor de uma concentração das atenções direcionadas apenas para o futuro. No entanto, essa ordem progressista faz o homem imergir em um mundo de inúmeras solicitações que não apenas desgastam as percepções como também se tornam um leito para que dele surjam novas significações da sociedade. Se por um lado observamos narradores com certa resistência em adequarem-se à ordem progressista, em outros momentos verificamos que o progresso é esteio para que a percepção de uma paisagem tome a sua significação.

Não é só “porque dão mau aspecto aos logradouros”, ou porque servem “à proliferação de moscas, mosquitos e ratos, que essas áreas abandonadas, às vezes de grandes dimensões, constituem um elemento de obstrução ao progresso da Capital. Há outras coisas a considerar.”⁴⁸

Porém, a cidade do progresso que São Paulo representava já se configurava dentro de uma significação contraditória. Por um lado São Paulo era a realização do ideário progressista que tanto sugestionou os modernistas da Semana de Arte Moderna. Por outro, a desejada cidade futurista não correspondia integralmente às aspirações dos homens que depositaram no progresso a saída para os problemas do homem. São Paulo tornou-se a cidade da velocidade alucinante, a máquina dominou as ruas e avenidas e impôs o seu ritmo estonteante. A máquina disputa com o homem o espaço da cidade e tem sobre ela a supremacia. Imerso no ideário do progresso, Luís Martins também não se furtou em manifestar o desejo de que uma eficaz urbanidade

⁴⁸ Luís Martins, *Terrenos baldios*, OESP, 17.07.1952. Ver anexo: 59.

se concluísse na cidade de São Paulo, fosse por intermédio da multiplicação do saneamento básico, da ampliação dos meios de transportes modernos, ou pela instalação do metrô, de arruamentos adequados, da energia elétrica, etc. A cidade moderna é uma aspiração, um desejo construído, uma necessidade reconhecida.

Nessa contínua e sempre crescente contemplação, esvaem-se as finanças públicas. Não teremos “metrô”. Não temos água, nem energia elétrica, nem gás suficiente, nem calçamento perfeito, nem esgotos na maioria dos bairros da Capital, nem transportes adequados ao volume da população, porque a arrecadação da Prefeitura mal dá para pagar o exército de servidores.⁴⁹

Imagem 5

Luís Martins (à direita) e Prestes Maia (à esquerda)⁵⁰

⁴⁹ Luís Martins, *Ponto facultativo*, OESP, 15.01.1953. Ver anexo: 70.

⁵⁰ Emissão do programa de televisão *O Estado de São Paulo na TV*, de dez de junho de 1954. Na televisão Record, o então candidato coligado ao governo do Estado Sr. Prestes Maia, especialmente convidado, foi entrevistado pelo Sr. Luís Martins, diretor do programa. Foi-lhe dirigida uma série de perguntas sobre problemas importantes de nosso Estado, respondendo o Sr. Prestes Maia com explicações elucidatórias, e expondo pontos de seu programa de administração. Essa entrevista foi a primeira de uma série realizada semanalmente na “TV Record”. In OESP, 11.06.1954. Ver anexo: 85.

Esta imagem (Luís Martins e político Prestes Maia), longe de ser uma ilustração, é uma imagem que evidencia a importância de Luís Martins dentro do cenário cultural paulista dos anos cinqüenta; um intelectual que já estava intimamente ligado aos novíssimos meios de comunicação de massa da época. E que segundo o prof. Édson Leite podia ser considerado como um articulador cultural e um formador de opinião, e como exemplifica a imagem, não se restringia apenas às manifestações culturais e artísticas mais que também tinha preocupações de ordens sociológicas e políticas (LEITE:2008).

Assim, a paisagem progressista de São Paulo não representava apenas a possibilidade de conforto e comodidades, assombrava pela grandiosidade, também era capaz de despertar a agitação, o formigamento e medo. Paisagem urbana cortada por artérias velozes, onde circulava máquinas homicidas conduzidas por homens furiosos que se distanciavam do humanismo e solidariedade.

Um pedestre é uma espécie de inimigo potencial do homem que guia o automóvel e, vamos e venhamos, há certa razão nessa animosidade: andar a pé em São Paulo está se tornando uma façanha difícil.

Os carros investem contra os passageiros com ímpeto que dá a impressão de verdadeira fúria assassina; quando esperam, em cruzamentos de rua, que o sinal lhes seja favorável, nunca estão parados; começam a andar em marcha reduzida, prontos para uma arrancada fulminante, assim que acenda o sinal amarelo (e não o verde, como seria correto); nas esquinas, avançam a toda velocidade, obrigando os passantes a verdadeiras acrobacias, para salvar a pele.⁵¹

Pelos escritos de Luís Martins, podemos entender como a rápida transformação da cidade de São Paulo foi percebida dentro de uma dialética de confrontos. Ainda havia a permanência residual de uma paisagem urbana europeizada, com seus ajardinamentos e bulevares. Entretanto, a cidade industrial americana já se fazia presente pela verticalização dos seus arranha-céus e pela assustadora expansão horizontal. A máquina já desempenhava um importante papel na nova paisagem ao dominar as ruas e destituir o homem do seu espaço. A velocidade imperante nessa paisagem é eminentemente artificial e superava as possibilidades perceptivas do homem. Numa paisagem dominada pela máquina, o homem fica reduzido em sua capacidade de

⁵¹ Luís Martins, *Atropelamentos*, OESP, 10.01.1953. Ver anexo: 68.

locomoção. Sua condição de ser vivo já se apresentava diminuta diante da velocidade dos veículos velozes.

Crítica ao progresso

O pós-guerra trouxe ao mundo não apenas o início da Guerra Fria como também colocou em evidência as tecnologias de destruição em massa. A era atômica surge no horizonte cultural como uma possibilidade real e devastadora da finitude da civilização humana. O projeto moderno do progresso não resiste à crítica do avanço da barbárie. A máquina, as tecnologias não conseguiram afastar a brutalidade primitiva que ainda caracterizam o ciclo histórico do homem. Em crônica que se assemelha a uma micro ficção-científica, é explorado o medo da máquina e o temor da finitude humana.

Talvez a humanidade desapareça sobre a face da terra e “este bicho da Terra tão pequeno” passa a ser uma curiosidade arqueológica. Se tivermos mesmo que acabar, fico torcendo para os próximos dominadores da Terra sejam “robots”. Autômatos feitos por outros autômatos, nos laboratórios, sem amor, sem paixão criadora e fecunda, sem o mistério da concepção humana; máquinas construídas friamente, cientificamente; cérebros precisos e matemáticos, impermeáveis ao erro e a fraqueza; mãos duras e inflexíveis, corpos gigantescos. E sem coração, visto que os “robots” não precisam de coração.⁵²

Naquele momento, há uma desconfiança de que a nova ordem social fosse um mundo cuja afetividade estaria definitivamente subjugada a uma estética de cálculos precisos nos quais não haveria abertura para o lirismo e a poesia. A percepção de que a cultura estava deslocando os seus interesses para as tecnologias em detrimento da sensibilidade humana é criticada como uma nova era de transformações inquietantes. O futuro é desenhado por meio do desencanto, da desesperança e da apreensão de que o progresso tecnológico não contemplará o homem, ainda vítima das suas vulnerabilidades existenciais e subjetivas.

⁵² Luís Martins, *A era dos autômatos*, OESP, 14.08.1953. Ver anexo: 78.

Será uma estranha humanidade. Certamente, não haverá mais arte, nem amor, nem beleza, nem sonho, nem poesia. Não haverá mais lirismo dos idílios, nem o patético das tragédias. Os cérebros de aço empenhar-se-ão exclusivamente em meditar as certezas matemáticas e as rudes mãos mecânicas saberão apenas construir máquinas. Toda a fragilidade humana ficará somente na lembrança dos arquivos, como característica primitiva de seres obsoleto que antes da era dos autônomos, tinham florido na terra e deixado marcas de uma civilização rudimentar e atrasadíssima; esqueletos pequenos edifícios que se chamavam então orgulhosamente “arranha-céus” (um sorriso irônico na face dos “robots”) e esquisitas inscrições numa espécie de hieróglifo indecifrável, prova de que já se desenvolvera a arte da escrita; inscrições com as seguintes misteriosas palavras: “Coca-cola” – dor de cabeça permanente dos arqueólogos – “robots”.⁵³

Mesmo o crescimento vertiginoso, de que a cidade desfrutava no início da década, não afasta mazelas relacionadas à pobreza e à miséria. O prestígio do progresso industrial não veio acompanhado de políticas solidárias. Em cada canto da cidade afloram homens decadentes que se agregavam à paisagem urbana emprestando-lhes uma estética de ruína. Eram cenários tristes, que associados à umidade e ao frio das tardes de inverno, criavam paisagens cotidianas que culpavam e retraíam o homem sensível à sua impotência. De um lado a opulência do progresso técnico, de outro a miséria trágica de viventes que se amontoam nos espaços urbanos.

⁵³ Luís Martins, *A era dos autômatos*, OESP, 14.08.1953. Ver anexo: 78. .

Imagem 6

A população da periferia de São Paulo – 1950.⁵⁴

Consoltei-me, em parte, pensando que São Paulo está cheia de mendigos e que não adiantaria nada matar a fome de duas crianças, quando muitas outras não têm o que comer. Não há rua, não há esquina, não há ponto de ônibus ou lotação em que o paulistano não depare – todos os dias, a qualquer hora – com a deprimente exibição da miséria humana: cegos, aleijados, mulheres escaveiradas, crianças esqueléticas, dolorosa legião de desgraçados obrigados a recorrer à caridade pública, porque na cidade que mais cresce no mundo, não há asilos gratuitos, “creches” populares, abrigos noturnos decentes, nenhuma assistência social e humanitária em larga escala prestada aos pobres, aos indigentes, aos desempregados, aos enfermos, aos marginais.⁵⁵

⁵⁴ Fonte: AZEVEDO, Aroldo. *A cidade de São Paulo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1958. Vol.III

⁵⁵ Luís Martins, *Mendigos*, OESP, 19.06.1956. Ver anexo: 90.

1.3. Luis Martins – o escritor

A inteligência é por natureza curiosa, instável e versátil.
 E o **polígrafo**, que era uma pálida imagem do
 homem múltiplo e universal da Renascença, realizava,
 dentro das possibilidades de certa forma exíguas da literatura e do jornalismo,
 uma sedutora aventura espiritual –
 que os nossos intelectuais de hoje, na maior parte desconhecem.
 Luís Martins⁵⁶

1.3.1. O Polígrafo

A figura do polígrafo foi de grande importância na cultura brasileira, teve representantes de grande magnitude, tanto na literatura quanto na imprensa. Foram indivíduos dotados de uma inquieta curiosidade, e que, segundo o próprio Luís Martins, usavam a inteligência como instrumento plástico e maleável, tinham a grata qualidade de se adaptar a todos os gêneros, modalidades e formas. Os polígrafos eram homens cuja versatilidade de espírito era notável e reconhecida como sinal de inteligência rara. Mário de Andrade é o homem exemplar na representação do que significaram esses escritores para a nossa cultura, homens que se destacaram na literatura e na cultura, cuja trajetória também atingiu uma riquíssima trajetória jornalística (LOPEZ, 2004:09).

Um dos aspectos onde se manifesta cada vez mais crescente tendência especializadora de nosso tempo é o gradual desaparecimento do polígrafo. Trata-se de fenômeno recente. Ainda trinta ou quarenta anos, esse pau para toda obra, esse sabetudo das letras gozava de grande prestígio.⁵⁷

Luís Martins também foi um representante tardio desse período e participou tempo suficiente da cultura brasileira para viver e se ressentir das mudanças sociais e culturais que substituiriam a figura do polígrafo pela dos especialistas. A destituição desses homens da escrita da linha de frente da

⁵⁶ Luís Martins, *Decadência do polígrafo*, OESP, 21.08.1951. Ver anexo: 42.

⁵⁷ Idem.

intelectualidade brasileira foi percebida com certa amargura. A perda do prestígio, aliada à desconfiança, passaram a caracterizá-los.

De certo modo, a decadência do polígrafo representa o desprestígio da inteligência livre, do individualismo cultural, da vivacidade e da indisciplina autodidatas. Hoje, força é confessar, o homem que não se limita a labutar isoladamente num único setor de atividades intelectuais, passa a ser olhado com desconfiança e certa hostilidade.⁵⁸

É fácil compreender a amargura de se estar presente em um mundo em franca transformação e para o qual não somos mais adequados. Esse não será o único momento em que Luís Martins expressará seu descontentamento e consternação com a valorização dos especialistas acadêmicos em detrimento dos polígrafos. No entanto, a crítica de Luís Martins incide não apenas nesse novo mundo, mas também atingirá a nova geração de intelectuais que iniciaram seu percurso acadêmico com a criação da Universidade de São Paulo. Entendemos que houve, sim, uma alteração nos quadros culturais brasileiros, mas, concordamos com Antonio Candido⁵⁹, quando diz que essa mudança em absoluto pôde ser considerada uma limitação da produção intelectual, nem tampouco um ofuscamento das criatividades individuais. Sobretudo, foi uma mudança significativa de sensibilidade e de estética.

Entretanto, e o mais importante para nossos estudos, é que os escritos de Luís Martins perduraram com inteligência, lirismo e comprometimento por mais de quarenta anos. Durante as décadas de 20 e 30, ainda no Rio de Janeiro, Luís Martins escrevia para diversos jornais sobre teatro, sobre o rádio, sobre a literatura em geral. Também escreveu poemas, letras de canções carnavalescas, artigos sobre escritores nacionais e estrangeiros, entre outros, e escritos de cunho cultural. Um polígrafo atento e participativo dos eventos culturais do Rio, data desse período a sua participação nas administrações

⁵⁸ Luís Martins, *Decadência do polígrafo*, 21.08.1951. Ver anexo: 42.

⁵⁹ Em carta aberta, Antonio Candido rebate as posições que Luís Martins fizera em relação à nova crítica empreendida pelas ciências sociais. Luís Martins suspeitava de que a nova geração de críticos pudesse perder em criatividade e posições individuais. Diríamos que foi uma crítica à nova crítica. Antonio Candido em *Carta a Luis Martins*, Folha da Manhã (SP), 17.09.1944, reconduz as críticas de Luís Martins aos seus limites, e explora com maestria, os ganhos que a intelectualidade brasileira receberia pela sistematização acadêmica.

públicas culturais e a sua relação profissional e fraterna com Carlos Drummond de Andrade, então chefe de gabinete do Ministério da Educação.

Entre os inúmeros periódicos e diários para os quais contribuiu assiduamente podemos citar: *Diário Carioca* (1928), *A Esquerda* (1929) *A Manhã* (1929), *Diário de Notícias* (1930), *Folha Nova* (1930), *Diário Carioca* (1931), *A Batalha* (1932), *Jornal do Comércio* (1932), *A Nação* (1933), *Correio do Povo* (1933), *O Globo* (1933), *O Malho* (1934), *O Jornal* (1935). É durante esse período que o seu romance *Lapa*, cujo temário é a decadência e a prostituição no bairro da Lapa (Rio de Janeiro), tornou-se alvo de investidas do governo autoritário do Estado Novo. Perseguição e repressão que passaram a atuar de modo decisivo na vida de Luís Martins e que o levou a um descrédito em relação às atividades políticas no Brasil. O deslocamento de Luís Martins do Rio para São Paulo, em fins da década de 30, também teve como origem seu desentendimento com a política do governo do Estado Novo. Sobre esse episódio escreve Carlos Drummond de Andrade⁶⁰:

Em 1936, um escritor fascista nacional denunciava ao governo o romance em que você fixava certos aspectos da vida do Rio, e que se chamava “Lapa”. Como Picasso falando de *Guernica*, você poderia alegar que a Lapa não era invenção sua. O livro foi apreendido, os exemplares destruídos, você perdeu o emprego, e um dia a força policial, de arma em punho, resolveu caçá-lo de madrugada numa fazenda, como um sujeito perigosíssimo. Data deste episódio sua transplantação para São Paulo e a perda deplorável, para o Rio, de um dos cariocas mais genuínos. Conheci você por essa época, e me lembro de que a maldade burra lhe despertou pasmo, não ódio e nem sequer azedume.⁶¹

Luís Martins também escreveu sobre as rádios paulistas na década de quarenta, sempre procurando entender esse novo meio de comunicação e as suas implicações culturais. Aproveitava a sua coluna sobre as emissões radiofônicas para mais uma vez apresentar-nos um retrato do emaranhado e sedutor mundo do cotidiano. Como dizia Ribeiro Couto, Luís Martins tinha a grata vocação para ser *Doutor em Cotidiano*. Juntamente com a descrição dos programas e artistas selecionados pelas emissoras, o cronista aproveitava os

⁶⁰ Carlos Drummond de Andrade tinha o hábito de dedicar crônicas aos amigos por ocasião de seus aniversários. Esta crônica é comemorativa do cinquentenário de Luís Martins.

⁶¹ Carlos Drummond de Andrade, “A vez de Luís Martin”, in *A Tribuna*. Rio de Janeiro, 08.03.1957. Ver anexo: 92.

para tecer comentários sobre a vida e sobre seus interesses literários. Por esses escritos, um pesquisador desavisado poderia passar despercebido, na inocência de que se tratasse apenas de um relato jornalístico informativo.

Ao contrário, dentro de uma enumeração de obras musicais, orquestras, artistas, e horários, encontramos a sutileza e a narração das desventuras de um dos mais consagrados cronistas brasileiros – Rubem Braga – e presenciamos o encantamento das noites paulistas da época, e segundo o cronista, embaladas pela prestigiada programação da rádio Gazeta. Podemos, mesmo, entrever, por entre as cores escuras da noite, certo conforto da paisagem central paulistana, que ainda mantinha uma amabilidade e alívio para os homens que sonhavam.

Antes ouvira eu, em instantes de preguiça sentimental, um programa de valsinhas, em outra estação, creio que a Difusora. E lembrei-me do que costuma contar Rubem Braga, quando evoca suas noites paulistanas. Certa madrugada, não sei em que barzinho perdido de velhas ruas com buracos insones, onde os homens bocejam diante de canecas vazias e “garçonettes” fatigadas esforçam-se para manter um clima romântico e decadente, o cronista ouviu um velhinho mirrado tocar flauta. Era uma valsinha repinçada e chorosa, lembrando o lirismo suado do subúrbio carioca. Quando Braga perguntou o nome da valsa. “Sou feio e moro longe”, foi resposta. Rubem Braga considerava isso o cúmulo do infortúnio: ser feio e morar longe. Pobre diabo jogado na solidão dos fins da noite, com suas valsinhas soluçantes, além da cara que não ajudava, não tinha a compensação reconfortante de um apartamento no centro, para mais facilmente pescar quem o acompanhasse na execução de sua musiquinha de um só instrumento. Não mesmo nenhuma só esperança.⁶²

Luís Martins, além de colaborador de vários jornais e de revistas literárias, também proferiu inúmeras palestras, tendo sempre a arte e a cultura como temário de debates. Foram inúmeros os escritores que tiveram suas obras analisadas pelo trabalho de Luís Martins como crítico literário, podemos destacar dentre eles o cronista carioca João do Rio e Machado de Assis. Luís Martins dedicou algumas análises às mulheres na obra machadiana. Luís Martins era muito procurado para cursos e palestras sobre a história das artes plásticas, não apenas brasileira como também internacional.

⁶² Luís Martins, *Ser feio e morar longe*, OESP, 05.08.1941. Ver anexo: 02.

O prefeito Prestes Maia, por intermédio do Departamento de Cultura, acaba de convidar o escritor Luís Martins para realizar, no auditório da nova Biblioteca Pública Municipal, um pequeno curso subordinado ao tema geral de “Alguns aspectos da evolução social da arte”. Além de romancista, o Sr. Luís Martins, colaborador do *Diário de São Paulo*, é um dos nossos mais agudos críticos de artes plásticas, assinando freqüentemente nos maiores jornais e revistas, ensaios lúcidos e artigos de rara atualidade sobre artes plásticas.⁶³

Como Ensaísta, analisou as estruturas da sociedade brasileira do século XIX no seu ensaio *Patriarca e o Bacharel* (publicado em 1942 pela Revista do Arquivo Municipal de São Paulo e reeditado em 2008). Gilberto Freire, em seu livro *Perfil de Euclides e outros perfis*, faz extensas referências a esse ensaio que procura desnudar as estruturas sociais do período da Primeira República.

Já durante a década de cinqüenta, era reconhecido pela sensibilidade e pelo talento por meio do qual transitava por diferentes gêneros. Em 1950, publicou o seu segundo livro de versos, *Cantigas da rua escura*, com ilustrações de Tarsila do Amaral. Livro que mereceu a atenção de Sérgio Buarque de Holanda que escreveu sobre a sua versatilidade, sobre seu lirismo e sobre os assuntos que eram caros a Luís Martins.

Há quatros anos, os versos do Sr. Luís Martins poderiam ter figurado, e não figuram, na antologia de bissextos que Manuel Bandeira preparou zelosamente. Romancista de costumes urbanos e rurais, crítico de artes plásticas, autor de um estudo de psicanálise social com prefácio de Gilberto Freire, cronista de rádio, não sei se também pintor – pintor “bissextos”, em todo caso, como seus amigos Sérgio Milliet e Arnaldo Pedroso d’Horta e como o poeta Jorge de Lima-, ele fixara, já por esse tempo, alguns dos momentos líricos nascidos de sua experiência emotiva.⁶⁴

1.3.2. O crítico

Durante a década de 40, Luís Martins desenvolveu uma coluna diária no OESP intitulada *Crônicas de Arte*. A maioria dessa produção está intimamente ligada às produções artísticas do período. Assíduo freqüentador de exposições plásticas, Luís Martins orientou e informou seu público sobre as principais

⁶³ Sem autor, “Alguns aspectos da evolução social da arte”, in *Diário de São Paulo*, São Paulo, 30.05.1942, p. 06.

⁶⁴ Sérgio Buarque de Holanda, *Folha da Manhã*, 05.12.1950, in Martins, Luís. *Um Bom sujeito*. Paz e Terra. São Paulo. 1983.

tendências artísticas nacionais e estrangeiras. Datam desse período as publicações dos livros *A evolução social da pintura (1942)* e *Arte e Polêmica (1942)* – *Coleção Caderno Azul da Editora Guaíba*. Inúmeros foram os ciclos de palestras e conferências sobre pintura, na Biblioteca Pública Municipal. Também foi farta sua contribuição à crítica literária, produzindo resenhas de livros e comentários sobre as produções dos escritores brasileiros e estrangeiros.

Apesar de encontrarmos, por vezes, crônicas escritas ao rés-do-chão, ou seja, de olho nos fatos e nos acontecimentos mais mundanos, o que se percebe é ainda uma produção de caráter eminentemente erudito. As produções artísticas, em especial a escultura e a pintura, eram pretextos para a sua escrita. Nessas produções vemos ressaltar os profundos conhecimentos de Luís Martins, sua sólida formação intelectual e seu comprometimento com o mundo artístico.

Figura polêmica e dado a críticas rompantes, não era raro observar Luís Martins em querelas, por vezes acaloradas, na defesa de suas idéias. Data dessa ocasião uma pequena polêmica entre Luís Martins e o professor Antonio Candido; discussões que giraram em torno da nova crítica literária que se formava a partir da Faculdade de Filosofia de São Paulo.

Apesar de Luís Martins acreditar que realmente uma escola de Filosofia e Letras pudesse contribuir, em muito, para a crítica literária brasileira (sabemos disso, porque, em várias crônicas, criticou a posição de João do Rio que não achava válida a criação de uma faculdade de Letras). Quando a nova crítica literária e sociológica, empreendida pelos pesquisadores saídos dos bancos acadêmicos, começou a se estabelecer em São Paulo houve certa desconfiança por parte de Luís Martins. O polígrafo desconfiava da possibilidade de que a nova crítica se tornasse pouca criativa com a perda de posições pessoais inventivas. Pois, acreditava que poderia haver uma uniformização do pensamento promovido pela educação universitária.

Em defesa da nova crítica, cujos representantes estavam intimamente ligados à Faculdade de Filosofia, Antonio Candido iniciou um diálogo jornalístico com Luís Martins no qual, de maneira refinada e assertiva, descreveu os novos rumos que a cultura literária e intelectual começava a trilhar.

Neste momento do nosso trabalho, é necessário trazer à crítica a posição discutível de Luís Martins, de Oswald de Andrade e de outros intelectuais que se posicionavam de maneira equivocada sobre os reais ganhos que o estudo sistemático das ciências humanas poderia empreender. Antonio Candido, com elegância, reconduziu aos limites às críticas de Luís Martins no que tange às preocupações de achatamento crítico que poderia representar o período intelectual que se iniciou com a introdução dos estudos superior de Letras e Ciências Humanas na Universidade de São Paulo.

Todos os senhores, meu caro Luiz, exprimem uma circunstância que é verdadeira: o fato dos estudos gerais terem assumido um desenvolvimento bem satisfatório em S. Paulo nestes últimos dez anos. Diante de um médico, advogado ou engenheiro, nenhum dos senhores seria capaz de falar em ressecamento de afetividade e da poesia em prol da secura universitária. Há cem anos e mais que tais atividades têm no Brasil bons centros de estudos. Quanto às ciências humanas e às letras, porém, os senhores estavam acostumados a vê-las entregues ao empirismo e a improvisação. Agora, elas também já começam a ter os seus centros de estudo, e aumenta o desejo de aplicar os seus métodos ao estudo das artes e literatura. Este é um primeiro aspecto do problema. Diante da grande quantidade de ensaístas da nova geração que pululam em São Paulo, seria necessário pensar num ressecamento coletivo, numa perda geral de inspiração. É claro que o caso não é este. [...].⁶⁵

Para Antonio Candido, o trabalho de produção cultural popular, em sua generalidade, é inconsciente. Para caracterizá-la, serve-se da metáfora, dizendo que essa produção assemelha-se a uma vegetação vigorosa. Dessa maneira, para indicar que dentre uma densa elaboração de idéias satisfatórias e pertinentes, é possível reconhecer pensamentos que se comportam como *ervas daninhas* e que merecem uma crítica aguda e eficaz. Assim, Antonio Candido afirma que a disposição do espírito que leva a julgamento os diversos ramos de atividades culturais de um dado momento – *depura a atmosfera*

⁶⁵ Antonio Candido, *Carta a Luis Martins*, **Folha da Manhã** (SP), 17.09.1944. Ver anexo: 15.

intelectual, sufocando germes parasitários que ameaçam destruir o organismo público.

A polêmica se encerrou com uma crônica posterior a carta aberta de Antonio Candido, na qual se constata que Luís Martins absorveu e incorporou as posições do então jovem professor e crítico literário, representante da nova sensibilidade que se instaurava na cultura brasileira.

Se nessa polêmica somos impelidos a nos inclinarmos em direção contrária às posições defendidas por Luís Martins, já em outros momentos, a sua lucidez crítica e sua coragem de enfrentamento foram preservadas pelos grandes historiadores da arte brasileira.

Amaral analisa a limpidez de pensamento de Luís Martins, ao retomar uma grande polêmica empreendida com Carlos Drummond de Andrade, a propósito do envio de uma lista de pintores a ser enviada aos Estados Unidos, para constar do *Handbook of Latin American Studies*⁶⁶ por solicitação do professor. Robert C. Smith⁶⁷. A não inclusão de renomados pintores paulistas (Segall, Flávio de Carvalho, Tarsila, Gomide, Anita Mafaldi) obrigou a uma crítica incisiva por parte de Luís Martins. Essa polêmica parece ter deixado transparecer a indesejável tradição dos governantes brasileiros em empreender o protecionismo às artes, esquecendo-se dos parâmetros estéticos em prol da proximidade administrativa e política.

Trata-se de uma polêmica entre Luís Martins e Carlos Drummond de Andrade, através de *Dom Casmurro*, e que foi intitulada por aquele periódico de “Carlos Drummond de Andrade, Portinari e o Touro Ferdinando”. Nesse caso específico não se tratava de indicação para qualquer exposição no exterior. Muito menos. Mas, se por um lado Luís Martins, de São Paulo, protestava contra a não-inclusão de pintores (nem Segall, nem Flávio de Carvalho, Tarsila, Gomide ou Anita tinham sido convidados), nem Guignard, ao passo que soubera que do Rio Portinari estava na “lista” para ser enviada aos Estados Unidos, tinha razão pelo fato que em nosso país ainda até hoje quem está “perto da fogueira” se aquece, quem está longe se congela; e, ao mesmo tempo, ajuda-nos a, de longe, observar a lucidez com que já algumas pessoas, no tempo, viam o “fenômeno” Portinari num “tabu” (AMARAL, 1975:355).

⁶⁶ O *Handbook* é uma bibliografia sobre a América Latina, contendo trabalhos selecionados e comentados por pesquisadores. Editado pela Divisão Hispânica da Biblioteca do Congresso Americano, o *Handbook* que é multidisciplinar, alterna anualmente entre as ciências sociais e humanidades. Cada ano, mais de 130 pesquisadores de todo o mundo selecionam mais de 5.000 trabalhos para inclusão no *Handbook*. Publicado ininterruptamente desde 1936, o *Handbook* é um guia essencial de fontes disponíveis para latinoamericanistas.

⁶⁷ Robert C. Smith havia feito pesquisas no Brasil na década de 1930 e publicado resultados em *Handbook of Latin American Studies* 1937. In, Carlos Eduardo Comas . *Brazil Builds e a Bossa*. 2005.

1.3.3. O cronista

Hoje cheguei a essa perfeição: não tenho uma única idéia nova, original, interessante ou subversiva na cabeça. Por isso escrevo crônicas.
Luís Martins⁶⁸

Imagem 7

Luís Martins, Anna Maria Martins e Ana Luisa Martins – 1956.⁶⁹

Nos fins da década de 50 e início de 60, já encontramos um escritor que elege a crônica como o seu meio mais eficaz para a expressão de suas observações acerca do mundo e do cotidiano. A narração tornou-se cada vez mais subjetiva e com forte tonalidade confessional. O narrador deslizava entre os fatos e acontecimentos com uma leveza soberana, narrando os

⁶⁸ Luís Martins, *A perfeição do vácuo*, OESP, 29.03.61. Ver anexo: 114.

⁶⁹ Fonte: Arquivo pessoal da família Martins. Praia Grande 1956.

acontecimento simples da vida sem o constrangimento de sentir-se obrigado a uma crítica erudita. “Toda existência humana é uma frágil tessitura de equívocos”, escreveu em março de 61, referindo-se à necessidade do homem em encontrar uma posição de destaque no panorama social.

Os narradores desse período começavam a promover o afastamento da opulência e do preciosismo e não se furtavam de narrar curvas insinuantes de mulheres que desapareciam a cada esquina da grande cidade; são narradores em “ek-stase” fusionados ao ambiente narrado, embriagados de vida, que devolvem ao leitor, por meio das palavras, percepções valiosas e singulares. São esses narradores que passam a nos interessar. São narradores em suspensão, entregues aos seus devaneios. O Cronista desse período está imerso em paisagens, cujo narrador construído de atenções flutuantes, nos possibilitará o acompanhamento de estados de alma, de impulsos de pensamento e de imaginação.

Vemos as palavras tornarem-se ferramentas na pena ágil do cronista que se revela por meio de narradores atônitos diante da vida, curioso em face da imaturidade do homem e do mistério da existência, perplexo frente ao espaço infinito e assombrado ante a incompreensível passagem do tempo. São esses os narradores que nos interessam, comprometidos com o cotidiano ao desvendar-nos a irreversível aventura de uma existência tensionada entre o nada e o absoluto; o homem revelado na sua inadequação e espanto diante do espaço no qual está inserido, do qual é parte integrante e pouco o compreende. Narrador encerrado num tempo e num espaço no qual se desespera e se deleita.

Do nada futuro, Deus cria o mundo a cada instante. A treva se transforma em luz e espaço, em som e lágrima, em grito e sangue, em desespero e amor. O presente, fugitivo fragmento temporal, é pausa precisa em que o teu coração pulsa, e esquivo instante que não podes captar – barco sem bússola, encalhado entre o que foi e o que talvez será. Feito és de passado: ele é tua matéria, tua essência, tua vida, a marca dos teus dedos, o sulco de tuas lágrimas, o rastro de teus pensamentos. Os minutos que vivestes estão incorporados a ti, pulsam no sangue de tuas veias, marcam a sua presença insolúvel a tua carne, cada célula de teu corpo é construída de tempo – mas o minuto futuro te transcende e é o aviso silencioso de Deus, a projeção da sombra misteriosa.⁷⁰

⁷⁰ Luís Martins, *Fragmentos mais ou menos líricos*, OESP, 05.08.1950. Ver anexo: 24.

L.M. é narrador colado a um instante único de entorpecimento diante do assombro da vida e da passagem do tempo, estático num espaço qualquer, enquanto a vida segue seu curso, alheia a sua presença. É essa competência demonstrada pelos narradores das crônicas de Luís Martins que toma um grande valor nas pesquisas que seguirão. Assim, vimos, com L.M., a possibilidade da existência de homens como barcos à deriva diante do mundo que conjectura, *barcos sem bússola*, receptivos às sensações e aos movimentos do mundo no qual está inserido.

São narradores que nos darão a oportunidade de estarmos perto do momento em que emergem as imagens sensíveis na consciência dos observadores da paisagem. Como relata Gaston Bachelard (1990, p.06), estamos próximo de uma fenomenologia da imaginação, momento em que as imagens poeticamente narradas são produtos diretos do coração e da alma do ser em sua totalidade. E, para nós, momento precioso na cristalização das percepções das paisagens nas quais os narradores estão imersos.

Imerso na cultura brasileira, os assuntos das crônicas de Luís Martins não se restringiam apenas aos eventos pitorescos do cotidiano, do qual foi uma testemunha vivaz e constante. Foi um produtor cultural irrequieto e envolvido com as mais variadas manifestações culturais brasileiras. Em alguns momentos, sua própria produção intelectual foi o próprio assunto de suas crônicas. Assim, seus leitores receberam não apenas as visões descontraídas e bem humoradas dos comentários do dia-a-dia, mas também lhes foi oferecido um vasto universo cultural. Um bom e simples exemplo são os relatos de uma pesquisa sobre o carnaval. Inicialmente elaborada para uma edição do suplemento literário de *O Estado de S. Paulo*, tornou-se o assunto de uma de suas crônicas, escrita leve é conduzida de tal modo que o leitor é deslocado suavemente de seu cotidiano e, pela exploração da diacronia, o leitor é absorvido pelos carnavais de outras épocas e de outras cidades.

Coligindo dados para a feitura de um artigo prometido ao suplemento literário desta folha, estive relendo, neste carnaval, velhas crônicas da mui heróica e leal cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Ora, todos, mas todos os cronistas – ainda não achei exceção – escreveram, uns mais sucintamente, outros mais longamente, sobre a grande festa tradicional brasileira.

Em 1855, José de Alencar registrava a morte do “entrudo” (“O entrudo está completamente extinto: e o gosto pelos passeios de máscaras tomou este ano um grande desenvolvimento”) e fazia uma curiosa sugestão ao chefe de polícia: a delimitação da área a ser percorrida pelos mascarados, “escolhendo de preferências as ruas mais largas e espaçosas, fazendo-as preparar convenientemente para a facilidade do trânsito”.⁷¹

O deslocamento do leitor, no tempo e no espaço, lhe permite um grato e fértil entendimento da intrincada trama social da qual ele também será testemunha por intermediação dos escritos. Luís Martins não se furta de lidar com a **metalinguagem**, o que resulta em produções que percorrem os caminhos da própria crônica literária brasileira.

Acompanhar as crônicas de Luís Martins também é percorrer as impressões e os interesses de múltiplos cronistas que participaram ativamente do nosso cenário cultural. Desta maneira, quando um texto é produzido, ela arrasta consigo as intenções e a própria **heterogeneidade cultural** na qual o escritor/produtor está inserido (ORLANDI, 1988:53). A **polifonia** também é um recurso de acentuado valor, e podemos entrever vozes literárias de tantos outros escritores que também foram absorvidos pelos mesmos assuntos e preocupações de Luís Martins. Assim, José de Alencar, França Júnior, Olavo Bilac e João do Rio, entre outros, estão revigorados nas linhas da crônica, que recuperam não apenas a tradição literária, como também apresentou o mundo cultural urbano como um mosaico de extrema mutabilidade. É um cenário em que a espacialidade, tradições e costumes se alteram insistentemente. Expressões e formas culturais poderiam estar perdidas ou ofuscadas por inúmeras camadas de histórias perdidas, todavia, elas são recuperadas pelas crônicas e pelo cronista. Enquanto gênero despretensioso, porém arguto, a crônica guarda em latência toda uma riqueza cultural difusa. Entretanto, esse patrimônio submerso vem à tona por meio de cronistas empenhados em seu árduo ofício de narrar com sensibilidade seu mundo, seus costumes e suas paisagens.

⁷¹ Luís Martins, *O carnaval e a crônica*, OESP, 16.02.1961. Ver anexo: 111.

Em 1868, França Júnior lamentava o lento desaparecimento dos “princeses” e do “Zé Pereira”⁷², que não era o mesmo de antes... Como se vê, já havia saudosistas naquele tempo. Mas França Júnior reconhecia que o Carnaval daquele ano se recomendara pelo luxo e a suntuosidade, principalmente nos festejos levados a cabo pelo “clube X”, e os “Estudantes de Heidelberg”, a “Boemia” e os “tenentes do Diabo”.

Tenho que resumir, pois o espaço é curto. Deixando Machado de Assis de lado, lembremos, já no início deste século, Olavo Bilac, também achando, roído de saudades, que o Carnaval decaía e já não era o mesmo dos bons tempos; já não era “a grande festa da cidade, a festa que congregava no mesmo delírio todas as classes e todas as idades”.⁷³

⁷² Grupos carnavalescos identificados em sua essência pelas batidas dos bumbos. Foi associado á figura de um certo sapateiro chamado José Nogueira, que segundo grande parte dos estudiosos do carnaval teria trazido ao Brasil o costume de desfilar ao som do tambor. In Felipe Ferreira, *Inventando carnavais. O surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*, p.130.

⁷³ Luís Martins, *O carnaval e a crônica*, OESP, 16.02.1961. Ver anexo: 111.

Comprometido com o mundo

A crítica de arte, como toda crítica,
é um organismo vivo e naturalmente sujeito
às influências do meio e o do tempo.
Está tão ligada à sociologia quanto à estética pura.
Luís Martins⁷⁴

Imagem 8

Retrato de Luís Martins – Tarsila do Amaral – 1940⁷⁵

⁷⁴ Luís Martins, *As idéias evoluem*, OESP, 21.12.1943. Ver anexo: 13.

⁷⁵ Fonte: Acervo do Banco Itaú

Luís Martins foi um homem de letras comprometido com sua cultura e com seu tempo, inicia sua vida acadêmica como estudante de direito, para logo depois abraçar o mundo das letras, do qual jamais se afastará até sua morte em princípios da década de oitenta. Fato curioso, fartamente divulgado, foi o seu primeiro contato com o jornalismo, contato indireto por meio da morte de João do Rio, que teve lugar dentro de um carro de táxi que pertencia a seu pai. Experiência marcante e que parece contribuir significativamente para a escolha da futura profissão.

A admiração pelo escritor e cronista da *Belle Époque* carioca, é constantemente revisitada por Luís Martins, seja por meio de crônicas, ou artigos literários que regularmente aparecem durante todo o seu percurso literário. Luís Martins foi o grande crítico de João do Rio, recuperando-o para a cultura brasileira por meio da organização de coletâneas e mesmo pela intertextualidade como veremos posteriormente. Apesar de não ter participado da Semana de Arte Moderna (ele mesmo confessa, em suas crônicas da década de setenta, que, aos dezoito anos, nem ao menos imaginava o que acontecia nas rodas artísticas paulistas), isso não o impediu, anos mais tarde, de travar conhecimento e contato com a primeira geração de modernistas brasileiros. Quando, na década de 40, escreve para o “O Estado de S. Paulo”, já contava com quase duas décadas de escritos em jornais cariocas.

A década de 30 foi um período de experimentações, das quais fazem parte críticas de arte, crônicas, reportagens, artigos e romances. O romance *Lapa* conquista de imediato a simpatia e respeito de Tarsila do Amaral, que chega a considerá-lo uma das obras mais expressivas e representativas dos problemas enfrentados pela cultura brasileira. Entretanto, será o romance *Fazenda*, retrato da decadência do império cafeeiro paulista, que receberá de Mário de Andrade uma acolhida crítica que vai inserir o escritor dentro do seleto grupo de intelectuais respeitados pelo modernista paulista.

E, dantes, Luís Martins estava um pouco deslumbrado em denunciar a existências de urticárias vitais.

Agora não: nos dando uma face forte e amarga do café, há um aprofundamento novo, uma generosidade nova e percuciente do artista, um esquecimento do diletantismo, a pena que só se utiliza das conseqüências para ferir as causas profundas de um drama vital. E por isso principalmente que “Fazenda” se impõe a minha estima e pude admirar com mais integridade humana o seu autor (ANDRADE:1940).

Luís Martins percebia as mudanças do seu tempo como sendo alucinantes e rápidas, tanto sob o ponto de vista da urbanidade como sob os aspectos culturais. Para poder acompanhar o ritmo acelerado que a sociedade começava a impor ao homem, Luis Martins servia-se do seu ofício, que acreditava alinhar-se a mesma agilidade a que estava submetida a cultura de seu tempo. Assim, poderíamos descrever uma visão intelectual calcada em uma grande relatividade dos fenômenos analisados: algo que poderia ser uma verdade em algum tempo pode tornar-se falso em outro.

Não há verdades absolutas nem definitivas. A experiência milenar do homem nos ensina essa verdade elementar, porém sempre esquecida pelos dogmáticos, pelos afirmadores, pelos crentes.⁷⁶

Verdades absolutas perdem sua força de imposição, cedendo vez a um senso de agilidade e de atualidade capaz de dar à crítica uma moldura nova. Não podemos nos esquecer de que as posições de Luís Martins, sobre o ofício da crítica e de seu comprometimento com o “décor” social, estão calcadas em uma posição de enfrentamento da realidade. Posicionamentos que não se privam dos envolvimento que mobilizam a sociedade de uma maneira geral. A própria ruptura com a idéia de um estudo do belo como ideal absoluto, ressalta a tomada de uma posição política face aos eventos que circundam a sociedade brasileira. Luís Martins, de maneira clara, estabelece uma ordem maleável para a apreensão da realidade, uma visão libertária que escapa aos moldes das estruturas políticas dominantes do período. Não podemos nos esquecer que o escritor enfrentou, não sem grandes turbulências, as posições ideológicas reacionárias do Estado Novo.

⁷⁶ Luís Martins, *As idéias evoluem*, OESP, 21.12.1943. Ver anexo: 13.

Luís Martins não se engajou explicitamente contra as estruturas políticas dos regimes autoritários que presenciou e sobre os quais escreveu de maneira sutil e oblíqua. Esse posicionamento o acompanhará até o final da sua carreira quando, mais uma vez, enfrentaria, pelo meio da mesma escrita tênue, o regime e repressão dos governos autoritários da década de setenta. Criticou, por exemplo, abertamente os escritores comunistas durante o I Congresso Brasileiro de escritores, o que lhe rendeu críticas severas⁷⁷. Porém, seu posicionamento era de um pensador livre, que teceu suas críticas contra os excessos das políticas de esquerda, como também lutou contra os abusos dos regimes autoritários de direita.

Observamos que os narradores de suas crônicas estão isentos de uma reflexão aguda sobre as conseqüências mais nefastas dos regimes autoritários das quais o cronista também foi vitimado. Sua geração foi intensamente requisitada a alinhar-se diante de um posicionamento político. Num mundo que se dividia em dois pólos, os intelectuais estavam fadados a também se alinharem.

Sou de uma geração violentamente abalada pela polêmica entre “esquerda” e “direita”, num instante da vida nacional e internacional que quase não admitia partilhas ou neutralidades, entre a juventude. A tendência era para oito ou oitenta. Quem não estava de um lado, era irresistivelmente considerado como integrante da facção adversária.⁷⁸

A produção literária de Luís Martins não passou ilesa pela ditadura do Estado Novo. *Lapa* foi considerado um livro nocivo ao sistema já que descrevia um Rio de Janeiro decadente, no qual a prostituição do bairro boêmio da Lapa poderia ser visto como uma metonímia da exploração da fragilidade humana. A proibição de seu romance e a destruição de seus exemplares foi um golpe decisivo no sistema de crenças de Luís Martins. Muitas de suas crônicas foram um testemunho de passagens dolorosas, de momentos de perseguição, de desencanto com os sistemas políticos autoritários. Uma escrita pessoal por mediação da qual percebemos a complexidade das interações coletivas que inserem um escritor no mundo. Apoiando-nos em Bento (2005, p30),

⁷⁷ Sem Autor *Neo-facista Jornal A Noite*. p. 03. São Paulo. 26 de março de 1945.

⁷⁸ Luís Martins, *Política e Literatura*, OESP, 05.02.1954. Ver anexo: 84.

entendemos que a crônica, em muitos momentos pode ser encarada como “a escrita do eu”, a escrita de si que atinge a cultura por meio das impressões pessoais.

Pouco utilizado e, ainda nesses casos, usado com reserva, o termo autobiografia é substituído por termos afins que tematizam a escrita do eu. O uso do substantivo traz a questão problemática e, a meu ver, infrutífera do gênero. Se podemos ligar essa escrita a um possível gênero narrativo, o que não é proposta sem discussão, o século XX é sabidamente o momento de implosão dos gêneros. É assim que encontramos termos como escrita pessoal, escrita de si, testemunho que assumem maior grau de complexidade, sobretudo quando, por exemplo, “literatura” é o termo qualificado, substituindo “escrita” (BENTO, 2005:31)

Quinze anos após a sua perseguição, e já em São Paulo, vemos que Luís Martins ainda nutria uma repulsa significativa em relação ao militarismo. Descreveu a autoritária figura dos generais nos escalões de poder da sociedade brasileira. Sob o olhar dos narradores de Luís Martins, essa sociedade brasileira tinha um poder fortemente militarizado e que se utilizava do despotismo e da opressão. Assim é que, corajosamente, o cronista se farta em descrever com duras palavras o caráter violento e implacável do general Góis Monteiro⁷⁹.

Todos sabem, no Brasil, que o general é um homem violento e virulento, um desses indivíduos temíveis dos quais se costuma dizer que « não tem papas na língua ». Verdade é que a maioria das pessoas deste País, sempre pôde o que entendeu, porque sempre considerou este País mais ou menos como uma coisa sua, feudo seu, propriedade privada onde os outros vivem porque ele consente...

Todos sabem que o general é tudo neste País; é Classes Armadas, é igreja. É família. É a própria Pátria, encarnada, simbolizada em sua pessoa. É deus. É portanto, invulnerável, intocável, sagrado, tabu.⁸⁰

Assim, o período de “ditadura getuliana” lhe causou uma perplexidade que, mesmo tendo ocorrido em fins da década de trinta, ainda produz seus impactos nas crônicas na década de 50. A propósito da encenação de *O processo de Kafka*, em julho de 1950, em São Paulo, observamos que seus

⁷⁹ O General Góis Monteiro apoiou o governo federal nas revoluções (1922 / 1924) e tornou-se comandante militar da revolução seguinte (1930). Com a patente de tenente-coronel, chefiou as forças do sul que marcharam para depor o presidente Washington Luís. Durante a revolução constitucionalista (1932), já general, comandou o Exército do Leste contra os revoltosos. Foi designado Ministro da Guerra (1934), cargo que ocupou até maio do ano seguinte. Foi decisivo para a implantação do regime autoritário de Getúlio Vargas.

⁸⁰ Luís Martins, *O general e o Governador*, OESP, 12.02.1952. Ver anexo: 48.

escritos reviveram a mesma angústia que o personagem de Kafka é obrigado a enfrentar sob a tutela de uma estrutura estatal abusiva e autoritária. O mundo kafkaniano, apenas aparentemente absurdo, tornava-se, por intervenção de depoimento pessoal e da memória do cronista, um elemento constituinte da política repressiva do Estado Novo, da sua brutalidade invasiva, da violência armada cujos fins se perdiam sob camadas e mais camadas de estruturas burocráticas confusas e brutais.

Quem essas linhas escreve teve, como tantos outros, o seu misterioso processinho de Kafka. Certa madrugada, dormia placidamente em uma fazenda, quando fui brutalmente despertado por policiais armados numa espetacular e inútil diligência, invadiram o domicílio alheio, de revólver em punho, revistaram toda a casa e acabaram trazendo para São Paulo, detido, este vosso atônito criado, não sem antes aceitarem, do mesmo homem que prendiam, uma obsequiosa média com pão e manteiga, além de alguns frutos do pomar. Na hora é claro, não achei graça nenhuma. Pois a coisa tinha a sua graça, um tanto macabra é verdade, mas tinha. O que havia de humorístico – e hoje vejo de kafkaniano – no caso, é que ninguém sabia da razão da minha detenção. Nem os policiais que me prenderam, nem os delegados que me ouviram (sobre o quê, também, não sei pois nada tinha a dizer, a não ser que estava com muito sono, nem os guardas que me vigiaram na prisão, ninguém, absolutamente ninguém, sabia me informar porque tudo aquilo acontecera.⁸¹

As sugestões kafkanianas - de um retorno à violência e à bestialidade - a que Luís Martins se refere, são significativas das arbitrariedades contra a liberdade individual a que foi submetido durante o regime do Estado Novo. Elas reforçam e captam o momento do impacto causado pela ruptura das utopias promovidas pela sociedade positiva nascida das visões iluministas e ilustradas. Para Steiner, o século XX é um passaporte para o questionamento das garantias tanto teológicas, filosóficas, quanto político-materiais das crenças na esperanças, na plausibilidade e na credibilidade dos tempos futuros.

As catástrofes que permearam os últimos anos levantam a possibilidade distinta de uma virtual reversão da evolução humana, mas de uma reviravolta sistemática e total em direção à bestialidade. É essa a possibilidade sinistra que transformou *A metamorfose* de Kafka na fábula-chave da modernidade (STEINER, 2002:14).

Sob o impacto das invasões e das expansões nazistas em solo francês, Luís Martins via com torpor a insanidade crescente dentro das estruturas

⁸¹ Luiz Martins, *Os processos de Kafka*, OESP, 09.06.1950. Ver anexo: 22.

sociopolíticas da civilização ocidental. Estarrecido pela insanidade humana, é narrada não apenas a destruição das ilusões pessoais, como também a loucura de um século, que é nas próprias palavras de L.M., um *frigor formidável de ferragens, de estrondos e gritos e de suspiros agonizantes*.

Assim se vão aos poucos calando as antigas vozes da velha alegria. As canções dos “boulevards” se extinguem, incompreendidas como rumores de um mundo desaparecido. Tudo se presta a tragédias dos símbolos, neste fim de século, fim de civilização, fim de mundo.⁸²

Seja no início de sua carreira, seja também durante seu término, em suas crônicas, Luís Martins se serve de narradores hábeis em trazer, para a sua seara de discussão (a arte), as adversidades enfrentadas pela sociedade como um todo. Assim, de maneira ágil, revela as nocivas políticas centralizadoras do governo vigente, posicionando-se na defesa da valoração cultural dos espaços provincianos, incluindo aí, de maneira discreta, a nascente metrópole paulistana, destacando-lhe suas inclinações para a modernidade, sejam elas de cunho artístico ou econômico.

São Paulo carregou durante muito tempo, o orgulho de se considerar a capital artística do país. Seria difícil dizer se esse orgulho se justifica hoje. A centralização da política brasileira teve como consequência a aglomeração de valores intelectuais e artísticos no Rio de Janeiro, prejudicando de certa forma a independência dos centros provincianos. Mas São Paulo, com a sua pujança econômica, com a sua firmeza de sua tradicional sociedade, com a variedade de suas iniciativas culturais, tem resistido a concorrência metropolitana. E é espantoso sem dúvida que – sendo hoje o maior centro de artes plásticas do país – não possua um museu de belas artes.⁸³

Sensível ao espaço

Luís Martins é um cronista sensível ao espaço e à cultura brasileira. Detentor de uma abordagem ampla e erudita, seus escritos se aproximam de temáticas que recuam no tempo. O olhar do cronista atingiu o cerne dos problemas sociais da urbanidade brasileira do seu tempo. Foi um cronista

⁸² Luís Martins, *Aquele velho século XX*, OESP, 24.10.1942. Ver anexo: 04a.

⁸³ Luís Martins, *O futuro Museu de Belas Artes*, OESP, 09.10.1943. Ver anexo: 08.

ligado aos fatos do seu cotidiano, eventos que não impediram que narrasse, com maestria atemporal, o passado que originou o mundo no qual vivia.

Seus narradores deslocaram-se ao sabor do tempo da memória e deram voz a antigos cronistas, restabelecendo um fio condutor temporal, na tentativa de explicar e entender os fatos que lhe eram contemporâneos.

Em 1960, Luís Martins serviu-se de estratos de crônicas de João do Rio na tentativa de inserir o quadro caótico que as favelas do Rio já apresentavam na década de dez do século XX. Assim, no fervilhar de um espaço improvisado, de habitações precárias e delinquência crescente, o olhar atento do cronista cristalizou um dos fenômenos mais marcantes das metrópoles brasileiras, que a despeito da passagem de mais de quatro décadas, continuava sendo uma referência de desordem e indignidade espacial.

Imagem 9

Favela do Morro de Santo Antônio (RJ) nos anos 50.⁸⁴

⁸⁴ Fonte: Arquivo Nacional acervo Correio da Manhã.

O narrador serviu-se dos olhares de outros narradores, buscando gêneses, manifestando o seu descontentamento e assombro diante das ineficientes políticas urbanas. A intertextualidade restitui e a eficiência do olhar atento de outros cronistas de outras épocas. Assim, em uma única crônica dois narradores separados por mais de cinquenta anos - o primeiro na pena de João do Rio e o segundo sob o comprometimento de Luís Martins - atingem um futuro muito além do cotidiano vivenciado pelas suas linhas.

Que eu saiba não se encontram referências a “favelas” propriamente ditas nos cronistas do século XIX. Mas já no começo deste, 1910, João do Rio descreve admiravelmente a do morro de Santo Antônio⁸⁵: “Como se criou ali aquela curiosa vila de miséria indolente? O certo é que hoje há, talvez mais quinhentas casas e cerca de mil e quinhentas pessoas abrigadas lá por cima. As casas não se alugam. Vendem-se. São construtores e habitantes, mas o preço de uma casa regula de quarenta a sessenta mil réis. Todas são feitas sobre o chão, sem importar as depressões do terreno, com caixões de madeira, folhas de Flandres, taquaras. A grande artéria da “urbs” era precisamente a que nós atravessamos. Dessa partiam ruas estreitas, caminhos curtos para casinhotos oscilantes, trepados uns por cima dos outros. Tinha-se, na treva luminosa da noite estrelada, a impressão lida da estrada do arraial de Canudos de um vasto galinheiro multiforme”

Isto em 1910. Como se vê, a favela já estava estabelecida, já apresentava o aspecto ecológico, a estrutura moral, as normas de vida que pouco se modificaram através dos anos e apenas tomaram depois as dimensões gigantescas de hoje. Mas as favelas devem vir de muito antes.⁸⁶

Luís Martins sempre esteve ligado à produção das artes plásticas brasileiras. Em fins de sua carreira, como jornalista e cronista, após ter escrito por quase cinquenta anos, chega a confessar, em crônicas da década de setenta, que seus caminhos teriam tido contornos bem diferentes caso houvesse escolhido a carreira de pintor e não a de jornalista. Há certa ausência de crítica às produções plásticas na década de 70. Ele confessa que já havia

⁸⁵ A favela do Morro Santo Antônio foi destruída em 1954 para a construção do Aterro do Flamengo. A ocupação desse morro começou por volta de 1893 e, em 1917, o número de barracos já estava próximo de 1500.

⁸⁶ Luís Martins, *As favelas do Rio*, OESP, 13.04.1960. Ver anexo: 102a.

perdido o traquejo e se distanciado dos jargões que se apropriavam da arte contemporânea [palavras do próprio cronista].

Seu olhar era atento ao espaço, e a sua sensibilidade absorvia os elementos de valor local. A luz, a cor, as formas, eram elementos que o impressionavam. Era um observador entusiasmado no que tange às expressões da cultura sob a expressão da arte, fossem elas folclóricas ou acadêmicas. A sedução de Luís Martins pela pintura e pela escultura está arraigada a uma devoção sensível ao espaço, ao volume, à profundidade, aos contornos das linhas, à luz tropical e ao dinamismo do clima local. Elementos que sugestionaram, tanto o artista como o crítico, na expansão de suas idéias e na tentativa do entendimento do extraordinário.

Eu tenho combatido aqui, com alguma insistência, pela conveniência e necessidade de se realizarem pesquisas pictóricas em torno de certos elementos de valor local, como a luz, a cor e o assunto. Acredito na possibilidade de estabelecermos, na pintura nacional, certos caracteres de diferenciação essencial em relação a pinturas de outros climas e proveniente de outras zonas culturais, justamente por encarar a arte como expressão de uma cultura. Sempre acusei, na maioria dos nossos pintores, uma certa tendência comodista que os leva a adotar, sem maior exame, as receitas importadas, sobretudo da pintura francesa, sem a preocupação de procurar, na base tradicional do folclore, dos usos e costumes brasileiros, um caminho novo. Sempre julguei falsa a interpretação dada pela quase totalidade dos nossos artistas à cor e à luz locais – e neste sentido estou naturalmente de acordo com a crítica inglesa a respeito da recente exposição brasileira de Londres, e em desacordo com Sergio Milliet.⁸⁷

Luís Martins é sempre referenciado como o cronista da Lapa. Bairro boêmio carioca que retratou em seu romance. Luís Martins dizia que queria ser lembrado, como um ensaísta e observador da cultura brasileira. Conhecia os problemas urbanos cariocas e também viveu de perto as profundas transformações das paisagens agrárias paulistanas, retratadas em seu romance *Fazenda* (1940). Sua sensibilidade ao espaço não estava apenas marcada pelo gosto refinado às artes plásticas – atividade artística que tem o espaço como matéria estética primordial – mas podemos observá-lo em atitudes críticas e reflexivas sobre a relação do homem com a sua espacialidade.

⁸⁷ Luís Martins, *Uma carta de leitor*, Diário de São Paulo, 07.01.1945. Ver anexo: 16.

Em *Fazenda*, vemos um escritor que se esmera em compreender as profundas mutações no cenário agrário paulista e a grande mudança, tanto técnica quanto cultural, que ocorreu na transição do século XIX para o século XX. Retrata em seu romance a transferência do poder econômico no interior paulista, e como a pequena propriedade agrícola substituiu os grandes latifúndios. De um lado, o imigrante audacioso, de outro, o senhor decadente e descendente de bandeirantes. Junto às mudanças na paisagem agrária, descreve também um novo mundo moral anunciado pela decadência da aristocracia rural paulista.

Sem dúvida, sem dúvida. A crise econômica condicionou a crise moral, as fazendas foram tomadas de assalto por aventureiros de toda espécie. E como esse novo fazendeiro deu duro, isto é, se fez no trabalho estafante de todos os dias, subiu na escala econômica sem as larguezas e as facilidades que os latifundiários e o braço escravo facilitavam. Está claro que esse novo fazendeiro difere muito dos antigos, não tem mais aquela aristocracia imponente de que tanto se jactavam os descendentes de bandeirantes.⁸⁸

⁸⁸ Entrevista de Luís Martins para o Jornal *O Diário da Noite*. “Fixou num romance a crise do café”. Rio de Janeiro: 19.11.1940.

Imagem 10

Luís Martins na Fazenda Santa Teresa do Alto⁸⁹

O espaço urbano é assunto de centenas de crônicas de Luís Martins. Em alguns momentos, encontramos verdadeiras crônicas históriográficas, por meio das quais o cronista reconstrói a vida urbana de São Paulo. Leitor eclético e atento, oferece-nos um pouco do que observou em outros autores. Não se inibe em recuar cem anos para reconfigurar as paisagens de São Paulo do século XIX.

Narra um mundo inexistente, resgatado de suas leituras. Dá vida a uma cidade provinciana, onde a boemia era precária, onde costumes patriarcais marcaram durante séculos a cultura. São pequenas narrações sobre ruas estreitas, bondes puxados por animais e peculiaridades de uma cidade antiga.

⁸⁹ Fonte: Revista *Vamos Ler*, Rio de Janeiro, 10.04.1941, p.16.

O exíguo tempo de narração da crônica não permite aprofundamentos maiores, porém informa e mergulha o leitor em uma espacialidade cultural e geográfica diacrônica. Sob os olhares dos viajantes e artistas do século XIX, Saint-Hilaire, Kidder e Carl Von Koseritz, em breves momentos, viajamos no tempo e podemos reviver uma cidade bocejante de casas de taipas e telhas côncovas.

Saint-Hilaire, que por aqui andou em 1819, descreve-nos uma pequena cidade, cujas casas, “construídas de taipa muito sólida, são todas brancas e cobertas de telhas côncovas”; as ruas “não são desertas, como as de Vila Rica”. Ao contrário de Kidder⁹⁰, que cerca de vinte anos depois, achou-as estreitas, declara o bom Saint-Hilaire que são “largas, bastante retas e os veículos podem pelas mesmas circular facilmente.

[...] Carl Von Koseritz, que conheceu São Paulo em novembro de 1883, não bocejou. Encontrou uma cidade já com os seus 35.000 habitantes e com uma fisionomia já caracteristicamente urbana; possuía “um bem organizado serviço de bondes”, mas uma viagem até o Brás nesses veículos levava cerca de uma hora. No Brasil não há pressa.⁹¹

Retornando ao nosso maior interesse – à paisagem – recolhemos em Luís Martins considerações importantes acerca do fenômeno paisagístico na consciência humana. Para o cronista, enfrentar o mundo com curiosidade e paixão pode aliviar as sensações de impotência em face da brevidade e das dificuldades da existência humana. Suas palavras-chave dessa apropriação do mundo são a experimentação, a mudança e a transformação. Novas idéias, novas paisagens, novos hábitos possibilitam a sensação de uma vida plena. O espaço deve não apenas ser vivido, mas também ser reinventado. As paisagens são experiências cognitivas e patêmicas, são janelas através das quais sentimentos são experimentados. Deve-se, para o cronista, deleitar-se com o mundo, com as paisagens, deve-se andar de avião, de navio, de submarino, de automóvel, de carro de boi, mas, sobretudo a pé. A paisagem também é momento de invenção do homem, por meio da qual se aprecia e se vive plenamente uma existência insólita.

⁹⁰ Pastor metodista, que veio ao Brasil como missionário pela American Bible Society, e visitou São Paulo em 1839. In Tathiane Gerbovic, *Informação e poder econômico. Viajantes e relatos de viagens na São Paulo oitocentista*, 2007.

⁹¹ Luís Martins, *São Paulo de ontem*, OESP, 25.08.1953. Ver anexo: 79.

Viver, portanto, é conhecer. A vida pode não ser um espetáculo muito belo, mas é estranha e misteriosa. Para senti-la ao máximo, para participar de sua magia, é necessário ler todos os livros, e escrevê-los, se possível; beber todos os vinhos e se possível fabricá-los. É preciso conhecer todas as paisagens [grifos nossos] ou inventá-las, se necessário.⁹²

Sensível ao feminino

A predisposição do cronista para a busca da suavidade da existência, dos entorpecentes devaneios boêmios e das paisagens memoriais, serão filtros valiosos para que possamos entender como a percepção da paisagem paulistana tomará corpo e forma. A imaginação de Luís Martins estará muito próxima do “eterno feminino” presente na cultura ocidental. Entender o *feminino* em Luís Martins é também entender a sua predileção pelas paisagens perdidas e sensoriais, ao mesmo tempo em que compreendemos a sua inadequação à aspereza da urbanidade industrial.

O fascínio de Luís Martins não se manifesta apenas pelas formas das espacialidades tropicais, ricas em suas multiplicidades e diluídas em cores vibrantes e atrativas. Luís Martins também está em completo envolvimento com o universo feminino, sobre o qual se debruça na tentativa de entender seus sentidos e procurando a fruição em seus enigmas.

Segundo o cronista, isso é tarefa vã, já que o universo feminino é permeado por uma singularidade delirante, o que torna cada mulher um representante único de um mundo distinto e original. O feminino toma forma ao tornar-se a soma das múltiplas e variantes manifestações de cada mulher, sempre única, sempre singular. O homem, para Luís Martins, ainda está imerso em um universo de preconceitos e de tradições patriarcais, ainda imbuído de enfadado orgulho masculino. Para Luís Martins, a posição do homem face ao feminino é antagônica – ora o enfrenta numa entrega absoluta, numa união de plenitude com a totalidade, ora seu comportamento reveste-se de pretensa superioridade e desdém.

⁹² Luís Martins, *Falta de imaginação*, OESP, 26.08.1953. Ver anexo: 80.

Essa atitude, tão característica do enfatuado orgulho masculino, deriva de um ledô engano: cada homem supõe-se um profundo conhecedor do sexo oposto – isto é lisonjeia a sua vaidade – quando, na realidade, nenhum o é. Digo “nenhum” incluindo na generalização negativa psicólogos, Don Juan, poetas líricos e romancistas de grande êxito entre o público feminino. E digo-o por razão muito simples: não há mulheres; o que há é cada mulher considerada como ser à parte, limitada a si mesma, sempre única; o que equivale a dizer, para simplificar que cada mulher é sempre diferente de todas as outras.⁹³

Imagem 11

Tarsila do Amaral década de 40.⁹⁴ (1ª esposa de Luís Martins)

⁹³ Luís Martins, *Mulher esse enigma*, OESP, 22.03.1961. Ver anexo: 113.

⁹⁴ Imagem disponível em: <http://fernando.blogueisso.com/wp-content/uploads/2008/01/tarsila-amaral.jpg>

Compreenderíamos apenas parcialmente a obra de Luís Martins se não entendêssemos o seu fascínio pelo universo feminino. O lirismo exasperado do escritor encontra ancoragens na realização do *mito do amor absoluto*. O discurso de Luís Martins é eminentemente um discurso do masculino, que se projeta no outro – no ser feminino - na busca da plenitude. Todavia, o que percebemos é a exaltação da mulher e de sua capacidade afetiva. É no mundo feminino que se encontraria a fartura dos amores confiantes. E é também sobre ele que recai a expectativa da conquista dos requintes de uma existência plenamente vivida. A aceitação feminina seria a passagem em direção à completude, tanto como a possibilidade da edificação de sentimentos consistentes.

A mulher que ama é uma personagem de tragédia e pelo amor sacrifica todos os bens e afeições de sua vida. E um homem que tem a fortuna de ser amado assim, pode se sentir mais rico do que um nababo e mais orgulhoso que um conquistador de impérios. O amor que se reparte é qualquer coisa de frustrado e de incompleto, morno e inconsistente, pequeno sentimento apropriado para “ménages” burgueses, que se confunde com o bem-estar das chinelas e a fastidiosa felicidade dos ócios dominicais... É amor para caixeiros viajantes.⁹⁵

Para Luís Martins, a mulher é portadora da essencialidade dos amores, sem os quais se perde o sentido da existência. O lirismo validou o seu mundo que esteve ancorado na possibilidade do entendimento da afetividade intensa e genuína presente no universo feminino. Para nós, interessados na interação do homem e a paisagem, por inspiração dos textos de Luís Martins, aproximamos a sua necessidade de contemplação do espaço sensível a um mesmo imperativo psíquico que o aproximava do feminino. Uma disposição que encontra no *espetáculo* da paisagem uma de suas formas concretas.

Assim aproximamos a qualidade da percepção luismartiniana à paisagem contemplativa à sua mesma vulnerabilidade ao feminino. Eventos distintos, mas que se apresentam sob tal similaridade formal, que desconfiávamos serem fenômenos ancorados nas mesmas dimensões psíquicas do cronista: o desejo de interação e completude.

⁹⁵ Luís Martins, *Fim de romance*, OESP, 28.05.1952. Ver anexo: 58.

Mas antes disso, permiti que vos lembre, pela última vez, esta verdade tão óbvia, que sempre proclamei: os homens podem viver sem a força, sem o trabalho e sem a inteligência, - mas não poderiam jamais sobreviver sem amor.⁹⁶

A biografia e a obra de Luís Martins foram marcadas pelo amor ao feminino. Tanto em seus romances como em suas crônicas, a figura feminina esteve sempre presente, fosse por intermédio do registro do baixo meretrício na antiga Lapa carioca, fosse pela narração da vida exaustiva das dançarinas de aluguel nas casas noturnas paulistanas. Luís Martins narrou a face trágica da exploração da mulher na sociedade.

O amor foi um sentimento genuíno e ao mesmo tempo transgressor. Luís Martins nunca se furtou a esse afeto, muitas vezes perturbador e absorvente. Seu entendimento é amplamente compreensível, sobretudo dentro da coerência interior daquele que ama, em sua história de vida e nas complexas tramas que tecem as experiências do sujeito.

Meu pai, Luís Martins, foi o último companheiro da pintora Tarsila do Amaral. Tinha vinte e seis anos quando a conheceu. Ela, quarenta e sete. Uma diferença de idade de mais de vinte anos que, se nos dias de hoje ainda é capaz de chocar – quando a mulher é que é mais velha -, em 1933 era considerada quase uma perversão.

[...] Em 1952, após quase duas décadas de vida em comum, meu pai se separou de Tarsila para casar com minha mãe, Anna Maria, na época (Coelho de Freitas) (Coelho do Pai e Freitas do primeiro marido, morto em 1944). Ocorre que minha mãe era filha de uma prima-irmã de Tarsila e dezessete anos mais jovem que meu pai. Por várias razões, mas basicamente por causa do parentesco próximo, a separação de Tarsila e o subsequente casamento de meus pais suscitaram uma celeuma em meio à família Amaral, que encarou o caso todo como um trágico escândalo a ser, se possível, escondido de tudo e todos (ANA LUISA MARTINS, 2003:19).

Interessante saber que as duas maiores forças motrizes da obra crítica e artística de Luís Martins estiveram representadas pelas duas mulheres que amou. Assim a pintura e a escrita se personificaram em dois amores: Tarsila do Amaral e Anna Maria Martins. De um lado a pintora das cores, da sensualidade das composições, do exotismo das formas. De outro lado, a escritora dos enigmas dos sentidos, da incomunicabilidade sedutora das palavras, da iminência em se fazer compreendido pelas letras.

⁹⁶ Luís Martins, *O fim de mundo*, OESP, 26.09.1958. Ver anexo: 94.

Ambas as artes e mulheres, proporcionaram a recuperação do idílico, inspiraram a evasão das monótonas facilidades das convenções sociais e propuseram novas maneiras de contemplar o mundo.

Imagem 12

Anna Martins - 1948⁹⁷ (2ª esposa de Luís Martins)

O amor é um sentimento de essência trágica: é cego, surdo e louco. O amor é qualquer coisa de patológico e desvairado. Em face dele, todos os outros sentimentos empalidecem e se anulam: o amor passa por cima de todas as coisas quotidianas e burlescas, ou sagradas e invioláveis, como o grande sopro severo e melancólico de um deus inapelável. Um homem atingido, marcado pelo amor é um homem sagrado pela tragédia, sua vida já não cabe no âmbito humano, ele escapa ao controle dos homens para se alçar ao plano dos heróis e dos anjos rebeldes. É capaz de tudo, de todas as coragens, de todas as humilhações, todas as baixezas, todas as abjeções e todas as ousadias.⁹⁸

⁹⁷ Fonte: Arquivo pessoal da família Martins.

⁹⁸ Luís Martins, *Fim de romance*, OESP, 28.05.1952. Ver anexo: 58.

Luís Martins: Sequioso de Pasárgada

A exploração do mapa de realidade de Luís Martins nos impõe um mundo de assombro e inquietude: a impermanência do homem, do mundo e do mundo do homem. A transitoriedade da existência é narrada pelas mudanças de comportamentos, pelas estéticas substituídas por novas formas de expressão artística, pela finitude da vida humana, e pelas paisagens que se apagam frente a olhos atônitos e impotentes.

Essa sensação perene de impermanência põe narrador e leitor em um estado constante de suspensão da banalidade devoradora e alienante. Uma atenção aflita que aguça os sentidos e refina a percepção para as mínimas mudanças que ocorrem na anódina malha do cotidiano. É assim que, aos olhos do cronista, num momento de lirismo e devaneio, a paisagem paulistana pôde abandonar, mesmo que por breves momentos, os seus ares sólidos e a sua desventura de cidade industrial para revestir-se de luminosidade e delírio. Um lacônico momento na tessitura da cidade de concreto, doravante travestida com os cromos e em luzes de uma Pasárgada desejada.

O incógnito de Manuel Bandeira foi traído, em São Paulo, por uma indiscrição da Natureza. Esta manhã está uma coisa louca, de tão radiosa, tão luminosa, tão maravilhosa. Por aqui passou um grande poeta e deixou seu rastro – pensei, ao me levantar, chegando até o terraço e olhando a paisagem. Tudo tinha o ar, a beleza, o feitio, o colorido, da poesia de Bandeira. Pura atmosfera de Pasárgada, a bela, onde
 ... a existência é uma aventura
 De tal modo inconseqüente
 Que Joana a Louca da Espanha
 Rainha e falsa demente
 Vem a ser contraparente
 Da nora que nunca tive.
 A cidade está hoje de um lirismo estonteante; um grande poeta roçou sua asa de luz nas nuvens de São Paulo.⁹⁹

⁹⁹ Luís Martins, *Bandeira em São Paulo*, OESP, 20.10.1960. Ver anexo: 109.

Blanchot (1955, p.25) demonstra que a escrita é capaz de anular a passagem devastadora do tempo. Recria um espaço literário através do qual a temporalidade torna-se menos espessa e mais penetrável ao homem, que se nutre deste novo mundo. Esse novo mundo, essa nova paisagem recriada pela literatura de Luís Martins, acompanha mais facilmente a progressão temporal, tornando-se adequada ao homem e a sua percepção do mundo. Não percebemos essa força motriz apenas nos textos luismartinianos, podemos acompanhá-la também pelas suas leituras.

Servindo-se de intertextualidade, Luís Martins demonstrava a importância da reconstrução do mundo por meio da palavra. Da narração de L.M.¹⁰⁰ e do poema de Lupe Cotrim Garaude¹⁰¹, nasce um mundo de palavras: cais de entrada para o mundo sensível. Uma literatura que estabelece uma ponte imaginária entre a interioridade do homem - ávida de entendimento - e o mundo cotidiano. Dimensão cultural por vezes preenchida por uma espacialidade perturbadora, estimulada seja pela atrocidade do cotidiano, seja pela perplexidade do inesperado. A palavra se interpõe entre dois mundos que são breves e insustentáveis pela própria condição da sua existência: o mundo e o mundo do homem. Universo que o cronista e a poetiza nos recriam, fazendo dos seus, os nossos sentidos.

¹⁰⁰ Narrador de Luís Martins.

¹⁰¹ Maria José Lupe Cotrim Garaude Gianotti (Lupe é uma palavra formada pela junção das primeiras sílabas dos nomes de seus pais — Lourdes e Pedro) nasceu em São Paulo (SP), em 16 de março de 1933. Na década de 50, estuda literatura, línguas e artes. Em 1961, faz um programa de TV, que a projeta publicamente. Começa a estudar Filosofia na USP em 1963, onde conhece José Arthur Gianotti, com quem viria a se casar. Em 1968, é nomeada professora de Estética da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, cujo centro acadêmico leva o seu nome. Faleceu em 18 de fevereiro de 1970.

Entre um mundo e outro

Entre a palavra e o gesto
 Entre o mundo que existe
 e o mundo lacrado
 em cada um de nós.
 surge o corpo plácido,
 maleável,
 de algum verso.
 Nele transpasso
 a solidão;
 nele desperto a voz mais
 quieta
 e refaço
 a ponte transparente
 que vai do pensamento ao
 ato.
 Ponte imaginária e leve,
 circular como o sentimento
 suspenso
 num abraço.¹⁰²

Imagem 13

Lupe Cotrim Garaude (1933-1970).¹⁰³

Luís Martins recria a paisagem paulistana atribuindo-lhe camadas de tempo memoriais. À medida que a paisagem industrial toma corpo e destitui a cidade de tijolos, estratos de paisagens passadiças e bucólicas são revividos pela escrita memorialista e colam-se à paisagem urbana mecanizada, veloz, e incompreensível. A inadequação com a nova paisagem urbana conduz a criação de paisagens imaginativas, irreais, mundos noturnos permeados de sensualismo e mistério, paisagens evasivas que prometem uma gratificação que se perdeu em detrimento da modernidade.

À medida que essa nova paisagem se configura – a urbanidade americanizada – a antiga cidade europeia recebe camadas e camadas de sensibilidade e devaneio. A paisagem europeia passa a nutrir um imaginário de um mundo perdido e intensamente desejado. O mundo urbano americano – representativo de uma realidade mordaz e dura – é percebido como desarticulado e depositário do inóspito, do imponderável, do indesejável. Em contrapartida, a São Paulo europeia é depositária das mais refinadas práticas culturais e estimula a imaginação e ao gozo.

¹⁰² Poema de Lupe Cotrim Garaude, transcrito na crônica *Entre um mundo e outro* de Luis Martins, OESP, 23.09.1960. Ver anexo: 108.

¹⁰³ Imagem disponível em:

http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/sao_paulo/img/lupe_cotrim_garaude.jpg

SEGUNDO CAPÍTULO

A crônica e a paisagem

2.1. A crônica e as ciências humanas

A ÚLTIMA CRÔNICA

"A caminho de casa, entro num botequim da Gávea para tomar um café junto ao balcão. Na realidade estou adiando o momento de escrever. A perspectiva me assusta. Gostaria de estar inspirado, de coroar com êxito mais um ano nesta busca do pitoresco ou do irrisório no cotidiano de cada um. Eu pretendia apenas recolher da vida diária algo de seu disperso conteúdo humano, fruto da convivência, que a faz mais digna de ser vivida. Visava ao circunstancial, ao episódico. Nesta perseguição do accidental, quer num flagrante de esquina, quer nas palavras de uma criança ou num acidente doméstico, torno-me simples espectador e perco a noção do essencial. Sem mais nada para contar, curvo a cabeça e tomo meu café, enquanto o verso do poeta se repete na lembrança: "assim eu quereria o meu último poema". Não sou poeta e estou sem assunto. Lanço então um último olhar fora de mim, onde vivem os assuntos que merecem uma crônica.¹⁰⁴

Fernando Sabino

O mundo moderno foi composto por uma sedimentação de grandes entidades que se impuseram com maior veemência a partir do século XVII: a História, a Política, a Economia, o Indivíduo, etc. Diante desses conceitos, Maffesoli (2001:169-170) insiste dizendo que é um pouco difícil encontrarmos "um concreto mais extremo" que se traduz pela vida de toda a gente.

As histórias do dia-a-dia são em sua maioria situações imperceptíveis, são tramas que também constituem o tecido comunitário da sociedade contemporânea. Em muitos momentos, nos dizem muito mais em termos de qualidade e significância do que os grandes fatos. Para Maffesoli, a história

¹⁰⁴ Crônica publicada no livro "A Companheira de viagem" (Editora Record, 1998). A presença, aqui, de um cronista como Fernando Sabino, de geração posterior ao do nosso cronista, ilustra a competência de Luís Martins em reconhecer e trazer ao conhecimento de seu público, inúmeros outros produtores culturais, que ao longo dos tempos, se consolidaram no meio intelectual. Sobre Sabino escreve: "Mas além de humorista, Fernando Sabino é também um poeta. Implacável na denúncia do ridículo – e de que deliciosa maneira! – ele com frequência se comove e nos comove, cobrindo a fina ironia com uma leve camada de doce e penetrante ternura. Não demorarei a realçar os méritos de um cronista que, apesar de jovem, já é reconhecido como um verdadeiro mestre da análise da aventura do cotidiano. In Luís Martins, *Dois cronistas*, OESP, 07.10.1958. Ver anexo: 95.

do cotidiano é a própria cristalização do “tempo em espaço”, e num momento simbiótico, a história do lugar passa a ser também a história do indivíduo.

A crônica capta esses elementos a primeira vista insignificantes: odores, imagens, ruídos, construções que irão se transformar em uma espécie de *Diário dos Costumes*, modos de amar, de pensar e de fazer. Há um profundo laço entre o espaço e o cotidiano, uma relação na qual o espaço é depositário de uma sociabilidade por vezes obscurecida diante das altas tradições culturais. Os protagonistas da vida diária estão imersos em um dinamismo envolvido pela lógica da descontinuidade, e não raramente, também são sujeitos que se exprimem num trágico que o próprio cotidiano é capaz de nos trazer (MAFFESOLI, 2001:175).

Leio todos os dias os jornais com a desatenção maquinal com que se pratica um ato cotidiano – escovar os dentes ou fazer barba – e eles, os jornais, não me trazem a paz nem a guerra. Rumina todos os minutos idéias que ao menos a mim mesmo parecem interessantes ou originais, e não sinto a mão bastante ágil para captá-las e trazê-las docilmente ao papel, transformadas em palavras e frases. Verifico com melancolia que o tempo passa pelo acréscimo das unhas e dos cabelos, que me obriga a passagens mais ou menos aborrecidas pelo barbeiro e manicura, esses restauradores artificiais da aparência física dos homens. Os acontecimentos se tecem em torno de mim como as **ervas** e os **parasitas** crescem em torno de uma pedra indiferente, envolvendo-a sem penetrá-la, o que faz da pedra uma referência imóvel do tempo, e dos parasitas e das ervas a imagem efêmera e palpitante da vida.¹⁰⁵

A crônica, como gênero jornalístico e literário, desliza com facilidade dos simples acontecimentos - anódinos e banais – às grandes questões da existência humana. Em certos momentos, as ações cotidianas esvaziam os sentidos dos afazeres diários, destituindo o interesse pelo mundo, pelos fatos e pelas idéias. A própria produção da escrita é submetida a essa implacável força de achatamento imposta pelo cotidiano. A aspereza trágica dessa *dimensão perceptiva do mundo* pode torna-se uma **medusa insensível** que imobiliza e petrifica o narrador. Porém, um cronista atento, sensível ao mundo, recria essa dura banalidade e a devolve ao leitor sob significações que anulam a severidade improdutiva do cotidiano alienante, instigando a reflexões e a discussões.

¹⁰⁵ Luís Martins, *Crônica de muito tédio*, OESP, 20.01.1952. Ver anexo: 44.

2.1.1. A crônica e a pós-modernidade

Entre as diversas características que se convencionou nomear de pós-modernidade, podemos ressaltar a dissolução crescente entre as linhas limítrofes que outrora separavam a alta cultura e a chamada cultura de massa ou popular. Para Jameson, um ponto crucial no desenvolvimento acadêmico na contemporaneidade é justamente a dificuldade em traçar uma linha que separa a alta arte - relacionada a uma cultura de elite - das formas mais comerciais difundidas e promovidas pelos meios de comunicação. Incluindo nessas produções modernas a *para-literatura* e seus *best-sellers* (JAMESON, 2006:18). Nesse ambiente cultural a crônica é gênero literário nascido e desenvolvido essencialmente nos meios de produção jornalístico. Ela está caracterizada pela abrangência e massificação. Insurge, em tempos atuais, como meio literário cujas características híbridas, ou seja, atada aos fatos do mundo e a subjetividade do narrador, lhe conferem uma grande maleabilidade discursiva. Assim, a flutuação nos contornos estilísticos imprimidos às crônicas, retira-lhe de uma rigidez e atribui-lhe uma desenvoltura. Uma agilidade importante já que vivenciamos um mundo cultural, no qual, segundo as próprias palavras de Jameson, algumas “teorias” passam a ser, ao mesmo tempo, todas e nenhuma dessas coisas.

Uma indicação bem diferente dessa abolição das antigas categorias de gêneros e discurso de ser encontrada no que, por vezes, chamamos de teoria contemporânea. Na geração anterior ainda havia um discurso técnico da filosofia profissional – os grandes sistemas de Sartre ou dos fenomenólogos, a obra de Wittgenstein, a filosofia da linguagem comum ou analítica -, à margem do qual ainda se podia distinguir aquele discurso bem diferente das outras disciplinas acadêmicas – da ciência política, por exemplo, ou da sociologia e da crítica literária. Hoje em dia, cada vez mais, tem um tipo de escrita simplesmente chamada de “teoria”, que é ao mesmo tempo, todas e nenhuma dessas coisas (JAMESON, 2006:19).

A crônica apresenta-se *através* de inúmeras janelas para o novo espaço cultural construído, uma espécie de “hipergênero”, multiplicando-se em possibilidades de absorção e tratamento. Ela cristaliza variadas experiências perceptivas a que o homem pós-moderno começa a ser submetido. Assim,

crônicas-odes, crônicas-monólogos, crônicas-filosóficas, crônicas-imaginativas, crônicas-históricas, crônicas-critico-literárias, crônicas-testemunhos, dentre outras formas inventivas de narração, passam a compor o repertório de um mesmo cronista, cujos múltiplos narradores surgem da própria necessidade de apreensão e *digestão* de uma nova espacialidade cultural.

Jameson (2006, p.19) escreve que uma nova cultura começa a formar-se a partir da década de 60, uma cultura voltada à massa e profundamente midiática. Uma mudança que toma corpo na sociedade ocidental a partir dos anos sessenta com a constituição de um capitalismo tardio e que passa a exigir novas leituras do homem sobre o mundo que o cerca. São mudanças apreensivas e inquietantes que não passam despercebidas por Luís Martins, grande divulgador do alto modernismo brasileiro, que já relata em crônicas desse período certa mudança nos modos de ver o mundo e as suas correlatas estéticas.

Assim, sob o impacto da inaugurada era atômica, após o início da ampliação das fronteiras humanas para um espaço sideral, encontramos um narrador estarrecido diante das inovações tecnológicas, um narrador já nostálgico de conhecidas estéticas que parecem iniciar um processo de fossilização diante do progresso iminente. O assombro do novo e a imposição da história deslocam o narrador da sua confortável posição de antigo conhecer do mundo.

No entanto, apesar da desagradável sensação de estar sendo ultrapassado pelos eventos contemporâneos, a escrita, misto de desabafo e desencanto, sob tons de apelos nostálgicos, consegue inserir o narrador no próprio mundo do qual se distancia na medida em que tudo se desfaz. A crônica recupera o seu produtor para o mundo, ela não permite que vozes se calem sem um “regurgito” de insatisfações nascidas de uma realidade de transição em que o obsoleto e o novo se confrontam.

Já alguns espíritos clarividentes vêm vaticinando a morte iminente da pintura, pelo menos de uma forma de criação estética (servida por processos, ingredientes e materiais técnicos tradicionais) que nos habituamos a chamar pintura. Temo bem que a poesia – encarada como arte e técnica do verso – vá pelo mesmo caminho. Acredito numa espécie de determinismo histórico, e julgo que nenhuma nova forma de arte surge e se impõe sem “necessidade”,

como reflexo e expressão de uma sensibilidade que anda no ar, em forma latente, e que o artista, integrado em sua época, pressente e capta melhor do que ninguém. (As experiências concretistas são tão autênticas e justificáveis como quaisquer outras). Apenas tenho saudade de uma coisa que eu considerava pintura, de outra coisa que julgava poesia. Positivamente, sou um repulsivo romântico.”¹⁰⁶

Sob empenho e a força da fantasia, um cronista pode encontrar seus assuntos dentre todos os fenômenos que estão ligados ao dia-a-dia. O consentimento tácito, entre o cronista e seu leitor permite que a crônica seja um meio de solidificação dos mais múltiplos e variados assuntos. Eventos que poderiam passar despercebidos por outros produtores culturais, mas que encontram na escrita da crônica, ampla expressão para os seus registros.

Com um pouco de esforço e fantasia, tudo pode tornar-se assunto de crônica. Já me acostumei a extrair palavras e frases das coisas mais insignificantes, e mesmo agora, quando tão vazio me sinto, reconheço que vários temas possíveis me rodeiam: essa chuva que molha os vidros da janela, uma carta em cima da mesa, dois livros de versos e quatro romances recebidos, este cinzeiro que comprei em Pierrefons, na França, esse cachimbo que comprei nos “Andes”, este cansaço e esta prostração que comprei da vida.¹⁰⁷

Assim, de um simples retorno noturno dos compromissos do dia-a-dia, o cronista, dentro de um automóvel, narrará paisagens sensíveis, em meio aos ares pacatos da noite paulistana da década de cinqüenta. Do prosaico e do banal, nascem paisagens literárias que conservam o lirismo de tempos tranquilos de bairros ajardinados outrora distantes da centralidade urbana. Paisagens que poderiam estar irremediavelmente perdidas pelas mudanças ocorridas na cidade, mas que podem ser revividas e apreciadas por meio da leitura. Hoje, Ibirapuera e Aeroporto são referências da intensa urbanização da cidade, que cresceu e envolveu estes espaços que atualmente não mais desfrutam do pitoresco, nem do campestre som dos animais noturnos, nem do cricrilar despreocupados dos grilos indiferentes ao mundo dos homens. São percepções e alusões a noites imersas em entorpecentes evocações de memória bucólicas.

¹⁰⁶ Luis Martins, *Neo-Romantismo*, OESP, 04.02.1960. Ver anexo: 99.

¹⁰⁷ Luís Martins, *Numa tarde de chuva*, OESP, 23.01.54. Ver anexo: 82.

Todas as noites passo, por obrigação, pela estrada que leva ao Aeroporto. Já me familiarizei com o caminho e a paisagem, mas quando o automóvel se despede das luzes do Ibirapuera e começam a oferecer, margeando a estrada, as casas e, em meios de Jardins – modestas umas, suntuosas outras – perdidas no silêncio da noite, é como se eu penetrasse num mundo mágico e antigo, há muito soterrado no tempo e na distância; um mundo irreal e que apenas sobrevive às vezes nos sonhos, com um aparência fantasmagórica de miragem...

[...] Em torno da lâmpada, devem esvoaçar insetos; se o carro parasse um instante, eu poderia ouvir o barulhinho dos grilos nas moitas próximas. E deve haver o cheiro tranqüilo, doce e acariciante de um jasmim do Cabo.¹⁰⁸

2.1.2. A Aproximação ao homem comum

Para alguns pesquisadores, o meio natural, a paisagem e o meio ambiente são termos que mantêm entre si correspondências e mesmo certas equivalências. Não obstante às variações de significados que carregam, ambos parecem fornecer um cenário no qual cientistas, filósofos e o homem comum atuam sob a perspectiva de melhor apropriarem-se e compreenderem o espaço no qual estão inseridos.

O homem comum, seja o pertencente a uma sociedade tradicional, seja o pertencente a uma sociedade tecnologicamente avançada, serve-se de seus conhecimentos empíricos e intuitivos. O filósofo, homem de uma razão relativamente pura, pretende estender um olhar sobre o “tudo”; já o cientista, o último a chegar na história humana, é o que aparentemente apresenta o grau mais sólido de conhecimentos técnicos referentes ao meio constituído. De certa maneira, o estudo do *Millieu* parece sugerir uma aproximação entre os atores sociais, cuja experiência com o espaço parte de um olhar subjetivo, alinhando-os junto àqueles (os cientistas) cujos olhares estão, sobretudo, imbuídos de maior objetividade. De certa maneira, a paisagem e os estudos entre o homem e o espaço, parecem surgir como uma verdadeira encruzilhada entre as ciências da natureza e as ciências humanas (CHATELIN & RIOU, 1986:06).

Assim, a via multidisciplinar torna-se apreciável na intenção de apreender esses fenômenos dada a variedade de sujeitos e objetos. Lendas, mitos, contos, inventários lingüísticos justapõem-se, sob a mesma ótica de

¹⁰⁸ Luís Martins, *À noite, na estrada*, OESP, 22.06.1954. Ver anexo: 87.

validade, às técnicas mais elaboradas de reconhecimento do espaço, numa abordagem que é reconhecida como etnociência.

Para Chatelin e Riou (1986, p.07), a geografia convive com a possibilidade de manter uma inserção universitária, e, ao mesmo tempo, conservar uma linguagem acessível ao homem comum, uma situação privilegiada, ainda não bem explorada pelas obrigatoriedades do próprio pensamento científico que demanda especializações cada vez mais complexas.

Chegam à conclusão de que o pensamento científico e o pensamento do homem comum ainda estão separados por um fosso que tem a origem no comportamento do cientista. Ao lidarmos com a crônica, podemos nos servir das complexas malhas sociais que a envolvem, e podemos, a partir deste instante de contemplação e leveza narrativa, lidar com o pensamento do homem comum, intuitivo e empírico. Suas narrações do mundo e do espaço atenuam, no que seria possível, o fosso entre as observações mais elaboradas (culturais ou científicas) e as observações cotidianas.

É certo que o convívio com o pensamento do homem comum pode introduzir o cientista num mundo de grande variação temática. Ao sabor dos desejos e intenção do sujeito, as preocupações cotidianas são multiplicadas ao paladar dos humores diários. A rota originária, traçada previamente pelo cientista, sofre de desvios constantes, pois acompanha uma trajetória íntima, tão recortada e tão errática quanto à própria existência do homem no cotidiano. Se por um lado perdemos em verticalidade e concentração, se por vezes o objeto tão perseguido escapa do olhar crítico; por outro ganhamos em sensibilidade ao nos permitirmos uma aproximação junto às necessidades e inquietações do homem comum.

O cronista, disfarçado de homem comum, arrasta consigo o cientista em sua escrita para seu mundo subjetivo, fantasista, tortuoso, ora impondo-lhe momentos de profundo silêncio, ora lhe proporcionando impulsos líricos e por vezes dramáticos; visões múltiplas de uma mesma realidade.

Segundo Claval, o olhar do geógrafo deve estar direcionado para multiplicar as visões que se tem de uma paisagem, ampliando-se os pontos de

vista apreende-se com mais clareza a própria paisagem, uma vez que o próprio conceito de paisagem traz a grande variedade de percepções. Multiplicar os pontos de vistas de uma paisagem é aproximar-se da realidade na qual ela está inserida.

A imagem que temos da natureza em um ponto pode gerar confusão, o papel do geógrafo que analisa a paisagem é multiplicar os pontos de vista, olhar o relevo de perto e de longe, desde a base das cadeias e desde os seus picos, e construir, a partir daí, uma imagem sintética da região que analisa (CLAVAL, 2004:19).

Para Claval (2004, p.21), já a partir de Humboldt, o geógrafo combinava diferentes pontos de vistas (o olhar do passante, do viajante, do cientista) para melhor aproximar-se da realidade. Certos funcionamentos das paisagens estão intimamente ligados às dinâmicas individuais dos usos e dos convívios com as espacialidades. O olhar estático, aquele que apenas percorre a paisagem em um dado momento, está muito próximo das paisagens dos artistas plásticos, que recortam uma paisagem e a enquadram, porém, ao geógrafo, não é permitido esse recorte na possibilidade de que ele incorra no erro de operar uma interpretação reduzida da paisagem analisada.

Acompanhar um cronista em seus escritos é também acompanhar a mutabilidade do próprio ser. Na crônica *Fases da Lua*, Luís Martins serve-se da poesia de Cecília Meireles para descrever a própria inconstância pela qual o cronista está ligado a sua escrita. Ao sabor das preocupações íntimas, revela-se e esconde-se do seu público. Deparamos com a **inconstância**, fenômeno que rege não apenas o mundo errático do homem, mas que atinge as coisas do mundo.

Acompanhar um cronista em suas aparições e fugas pode torna-se um jogo lúdico de deciframento e ocultação, no qual o homem das ciências está fadado a entrar em contato com uma aproximação oblíqua da realidade. A busca pela diversidade de olhares, descrita por Claval, e que construiria um mosaico mais íntegro da realidade, está em alinhamento com a diversidade promovida pela escritura heterogênea dos cronistas.

São escritores que, ao se servirem de inúmeros narradores e na intenção da comoção, arrancam olhares inusitados e oferecem a possibilidade

de múltiplos desvios, sempre à espreita em cada linha de cada crônica. Os cronistas induzem os leitores a apreciações nem sempre usuais, surpreendendo os dentro dos seus próprios cotidianos.

O tédio obriga, por vezes, a uma suspensão de sensações, verdadeiras técnicas de superação da banalidade. Obrigados a enfrentarem esses momentos tediosos, inesperadamente mergulham seus interlocutores em estratos de poesia intensa e de perspicaz lirismo.

Mas todo cronista, grande ou pequeno, tem seus períodos de fases. Ao público, sua musa (se é que se pode falar legitimamente de musa da crônica), poderia repetir os versos admiráveis da admirável Cecília Meireles:¹⁰⁹

Tenho fases, como a lua
Fases
de andar escondida
Fases de vir para a rua...

Imagem 14

Cecília Meireles (1901-1964).¹¹⁰

Ainda cabe à crônica o registro de fenômenos que são descartados por outros produtores culturais. Alguns acontecimentos, algumas apreensões do espaço, estão tão dispersos pelo tecido do cotidiano que são ofuscados pela dramaticidade de alguns eventos caracterizados pelo pavor, pelo exótico e pelo esdrúxulo.

Daí, paisagens simples, fatos prosaicos, acontecimentos corriqueiros, são, em sua maioria, rejeitados pelo fato jornalístico ou mesmo como assunto poético. A escrita da crônica condensa esses fenômenos e os transforma em sua matéria-prima. Ela recolhe os eventos e percepções genuínas que são

¹⁰⁹ Luís Martins, *Fases da lua*, OESP, 23.02.1960. Os versos transcritos pertencem ao poema *Lua Adversa* de Cecília Meireles. Ver anexo: 101.

¹¹⁰ Imagem disponível em: http://www.triplov.com/poesia/cecilia_meireles/cecilia_meireles1.jpg

deixados de lado por outros gêneros e, ao fazê-lo, o cronista contribui para a construção da integridade de uma cultura.

Os poetas não cantam o lirismo do cotidiano, nem o “flash” da reportagem surpreende, com um clarão de denúncia, o idílio suburbano dos namorados, no momento exato e sensacional do beijo. Nenhum jornalista perderia seu tempo em investigar a carícia das mãos que embalam seus filhos ao colo, a ternura do homem que chega à casa depois de um dia de trabalho e revê o ambiente doméstico, os sonhos românticos da colegial ou da empregada de loja, o devaneio sonolento de um ancião na hora triste e evocativa do crepúsculo. Tudo isso passa em branca nuvem.¹¹¹

2.1.3. O discurso episódico do mundo

Para Dijk (2004, p.40), o episódio discursivo está intimamente ligado à análise semântica - cuja estrutura superficial seria o parágrafo – entretanto, ele está situado além dessa compreensão. O episódio, tanto na análise discursiva quanto no discurso do cotidiano, está estruturado como a parte de um todo. Desse modo, o episódio tem, em termos temporais, início e fim. Tanto a parte como o todo envolveriam seqüências de eventos e ações. Dessa maneira, apesar de apresentar-se estruturalmente como um evento segmentado, o episódio estabelece com o “todo” uma íntima relação de unidade.

A crônica apresenta-se ao seu leitor como texto completo e independente. Isto se deve a sua coerência textual, cuja seqüência de proposições cristaliza um evento no cotidiano. Em sua unidade semântica há uma clareza de unidade temporal - um início e um fim. É um gênero de narração de fatos e eventos relacionados a um mundo crível. Há ainda a adesão à realidade mundana e aos contextos sociais que lhe dão integridade e pertinência interpretativa.

O cronista apresenta seu conhecimento do mundo por mediação da sua escrita, disso não se tem dúvidas. Porém, indagamos se haveria um único texto no qual poderíamos nos apoiar para gerar e compreender suas opiniões e crenças avaliativas sobre os fatos. A representação conceitual do seu mundo é construída através de extensivas experiências prévias.

¹¹¹ Luís Martins, *O azul e o vermelho*, OESP, 11.09.1958. Ver anexo: 93.

São condutas e atitudes que nos são reveladas gradualmente por meio de suas crônicas. Pelos seus narradores, o cronista estabelece um contínuo fluxo de informações entre o seu presente e o seu passado; seus escritos poderiam ser entendidos como verdadeiras memórias episódicas do seu processo de interpretação do mundo.

Poderíamos entender uma crônica como uma manifestação episódica do vasto mundo mnemônico de um cronista. A grande referência unificadora dessas crônicas é contexto referencial desses escritos, ou seja, o próprio mundo do cronista. Assim perseguir os narradores de um cronista é tentar reconstituir-lhe um mundo espelhado, recriado pela sua escrita, ao mesmo tempo em que se constrói um mundo de representações de ordem objetiva e subjetiva. Objetos e eventos distribuem-se no tempo e no espaço. São fatos articulados e colados uns aos outros pela motivação dos narradores, das suas intenções, desejos e vontades.

A crônica é um gênero caracterizado pela rapidez, não há tempo para uma descrição minuciosa da realidade, por isso o cronista narra com agilidade, pressionado pelo exíguo prazo existente entre a escrita e a publicação. Essa aceleração da atividade criativa impõe ao produtor uma seleção do mundo a ser narrada. A crônica concentra-se, conseqüentemente, em poucos objetos. Assim, o assunto é conduzido especialmente pelos acontecimentos mais significativos que cercam o cronista no momento da escrita.

Reduzir as análises das crônicas literárias a um grande *assunto*, como é a percepção da cidade de São Paulo, é uma tarefa árdua e, como poderemos observar, não se realiza por meio de um único momento de criação. Essa característica episódica da produção da crônica foi descrita por Luís Martins no momento em que lhe foi solicitado uma crônica sobre São Paulo.

Cotidianamente, há muitos anos, escrevo crônicas em que as coisas de S. Paulo são assuntos freqüentes, mas confesso que nunca me senti tão embaraçado como agora, quando me pedem que condense, em lauda e meia um comentário sobre a cidade de São Paulo. Como fazer caber em tão limitado campo de palavras uma tão ampla paisagem humana, como transformar em crônica arranha-céus e taperas, avenidas e buracos, C.M.T.C. e Light, artistas-pintores e Bienais, literatos e banquetes literários. Cicilo Matarazzo e Jânio Quadros, novelas radiofônicas e espetáculos do Municipal, as torres da Catedral e os cortiços dos bairros proletários, os

“Cadillacs” de luxo e a falta de condução, as “boites” e os “inferninhos”, o tubarão e o mendigo, o vereador e o tarado e a senhora de “café society” e a mocinha de “taxi-girls”¹¹², misérias e grandezas, belezas e abjeções – tudo isso e o céu também, que São Paulo também é céu de maio¹¹³, exuberância de jardins, garoa londrina, Elegância londrina, elegância parisiense e “pizza” napolitana.¹¹⁴

2.1.4. A redundância significativa

A crônica, por estar ligada diretamente aos fatos do cotidiano, é um gênero que está apto a absorver os eventos que se sucedem no dia-a-dia da sociedade. Esta presença diária dentro dos acontecimentos sociais registra os mais diferentes episódios. Atitudes, condutas e ações de personagens – tanto ilustres quanto desconhecidos – não passam despercebidas pelo narrador atento.

São manifestações particulares e coletivas que permeiam as próprias estruturas políticas, econômicas e culturais da sociedade e que são prontamente registradas por este gênero. Pela própria característica da crônica em ser uma atividade diária, ela tem o valor de cristalizar as insistências comportamentais dos membros que constituem a sociedade que retrata. Se, à primeira vista, nos surpreendemos com certa redundância temática escolhida pelos narradores, logo descobrimos que essa insistência em torno de um mesmo assunto passa a ser muito significativa.

Assim, temos, em uma crônica humorística, de 1951, uma proposta que é a previsão para um futuro próximo. Vemos, conseqüentemente, um narrador astuto em servir-se da mesmice das ações repetitivas dos membros mais ilustres do seu meio social. Nesse caso, o futuro é presumível; construído pelas mesmas condutas reprováveis dos membros que compõem sua elite.

O narrador utiliza a ironia e a comicidade ao prever um futuro no qual seus mais nobres representantes estão preocupados apenas com o aumento

¹¹² Nas noites paulistanas da década de cinquenta, a figura das “taxi-girls” eram bem conhecidas, moças de origem humildes que dançavam por dinheiro nas casas noturnas.

¹¹³ Na latitude paulistana, maio é o mês representativo do outono. Nesse período sazonal, os raios solares estão em uma obliquidade que incide diretamente no rosto dos observadores, o que confere à paisagem uma luminosidade mais intensa, além disso, a massa de ar polar, mais fria, empurra a massa de ar mais quente para as regiões mais ao norte do país, o que resulta céus com poucas nuvens e umidades, daí os céus de maio ser de um azul intenso e de uma luminosidade notável.

¹¹⁴ Luís Martins, *São Paulo lauda e meia*, Revista Para Todos, Segunda quinzena, jun/56. Ver anexo: 91.

dos seus já altos salários. Aqui, o narrador finge usar os mesmos procedimentos mágicos dos visionários para criar um futuro verossímil, um amanhã muito comprometido com o passado mais recente. O narrador, entre o desatino e o humor mordaz, se compraz em prever atrasos nos meios de transporte, em antecipar o esmagamento da população por impostos e em presumir os constrangedores erros dos governantes.

Tendo iniciado sua vigência no dia 1º de janeiro, é quase certo que a terminará normalmente a 31 de dezembro. Nele haverá muitos acontecimentos e morte. Vejo alguns desastres de aviação e inúmeros atrasos de trem na Estrada de Ferro Central do Brasil. Mais descontentamento no meio do povo, esmagado de impostos e sem saber onde está o dinheiro, por culpa de quem jamais o disse. Os advogados do Estado (coitadinhos!) exigirão novos aumentos, porque não foram contemplados na última reestrutura; depois, os médicos e engenheiros naturalmente farão questão de equiparação; uma vez conseguida esta, teremos outra vez os advogados reclamando aumento. E isso não acabará nunca, até a consumação dos séculos.¹¹⁵

Nas crônicas, observa-se uma **redundância temática significativa**. São acontecimentos que nascem e se repetem constantemente no caldo cultural e que, ao reincidirem, nos dão um caminho para o reconhecimento do mundo do qual a crônica é imagem espelhada. Nos estudos das crônicas, o retorno de um mesmo tema é, antes de tudo, uma significação e não uma falta de assunto. A insistência temática nos dá elementos para desconfiarmos de que um assunto específico possa estar intimamente ligado a estruturas mais profundas da sociedade, podendo mesmo caracterizá-la. Assim, por exemplo, podemos perceber que a **violência urbana** na sociedade brasileira vem de longa data.

A polícia terá pouco trabalho com os ladrões e fará novos e veementes apelos à população para que transforme suas casas em fortalezas inexpugnáveis, pois cada qual que cuide de si e Deus de todos. O sol continuará a nascer todas as madrugadas e os pássaros cantarão. Haverá noites de luar, idílios e romances. Das roseiras, a seu tempo brotarão rosas.¹¹⁶

Essa brutalidade dentro do tecido urbano parece também estar relacionada à indiferença da autoridade pública, desmandos narrados de

¹¹⁵ Luís Martins, *Previsões para 50*, OESP, 17.01.1950. Ver anexo: 17.

¹¹⁶ Luís Martins, *Previsões para 50*, OESP, 17.01.1950. Ver anexo: 17

maneira propositalmente displicente e que se dissolvem na monótona passagem do tempo. O descaso é em si aviltante, entretanto, está encravado dentro de uma banalidade cotidiana. A própria aproximação entre uma temática trágica e outra lírica - entre a violência urbana e a plácida roseira idílica - é que surpreende o leitor. Não há mais distância entre o caos do mundo exterior e uma familiaridade segura e suave. A escrita quase que arranca o leitor da sua sossegada intimidade para arremessá-lo na vileza da trama urbana e na abjeção da sua complexidade já tão precocemente desacreditada.

2.1.5. A crônica como elegia

Austin, filósofo da linguagem, dizia que algumas palavras têm uma dimensão discursiva a qual chama de « **ajustadora** ». No sistema lingüístico, são muitas as palavras que cabem nessa categorização. São palavras que convidam os leitores a um **desvio significativo** diante das palavras escritas (AUSTIN, 1993:87-107).

Para Austin, a grande palavra que nos introduz a uma **flexibilidade** interpretativa é a palavra « como », utilizada em momentos em que o vocabulário encontra-se limitado, e as possíveis escolhas do enunciador apresentam-se insuficientes. São palavras que nos ajudam a lidar com o imprevisto. O narrador de *Elegia de maio* serve-se desse procedimento ao aproximar a crônica a um chá vespéral: « *para encerrar esta **crônica frívola como um chá vespéral*** ».

Em absoluto o narrador quer-nos fazer crer que exista na escritura da crônica apenas um único viés interpretativo que possa associar essa escritura a uma leitura de entretenimento. Assim, o narrador não nos atira ao mundo diretamente, nos faz girar em torno de contradições e complexidade que sua escrita abarca. A própria escritura da crônica carrega uma tensão entre o relato da banalidade dos fatos do dia-a-dia e a profundidade perturbadora que alguns eventos podem produzir no psiquismo.

A crônica serve-se, aqui, como seu próprio título nos orienta a considerá-la, como meio expressivo de tristeza e ternura. Em nada uma elegia

poderia estar associada a uma frivolidade despreziosa e vã. O narrador nos introduz em uma textualidade contraditória, que oscila entre o comprometimento e a dispersão, entre a frivolidade de um chá de tardes amenas e a desconfiança da existência de um lirismo melancólico que está presente na cultura citadina. A crônica é um gênero textual híbrido, uma escrita que pode estar ligada a uma realidade frívola, e que pode também prestar-se a uma sondagem psicológica de alto teor lírico.

Mário Pederneiras, que cantou o Rio de Janeiro de antes da primeira guerra mundial, quase não tinha um poema em que não entrassem vários cigarros, ou mesmo um maço inteiro. O tédio simbolizado se desfaz em fumaça. Pois esse poeta carioca foi também o cantor dos lentos e mornos dias de outono:

« O outono é suave, é grisalho, é macio.
Mas o outono é também uma grande saudade
De tudo que ficou pela vida disperso ».

E agora, os senhores não vão exigir que, para encerrar esta **crônica frívola como um chá vespéral**, eu cite ainda Verlaine e os seus « sanglots longs des violons de l'automne ». Os violinos do outono calaram-se com o simbolismo e o resto é conversa fiada. Ficaram apenas os longos soluços.¹¹⁷

A possibilidade de a crônica ser uma textualidade capaz de apreender as inquietações do dia-a-dia é que a torna um instrumento de grande interesse para os estudos das percepções. Em *Elegia de maio*, não é apenas o fastio e a monotonia que estão representados. Vemos que há uma íntima relação do homem com o seu espaço afetivo. Nessa elegia, a expressão da tristeza não está relacionada apenas com o aborrecimento do cotidiano, também faz alusão à perda e à morte simbólica sugerida por uma paisagem outonal. As temperaturas amenas e a suavidade da paisagem outonal, provocam sensações e percepções que movimentam toda uma imaginação lírica pautada pela dispersão e pela perda.

¹¹⁷ Luís Martins, *Elegia de maio*, OESP, 28.05.1950. Ver anexo: 21.

2.1.6. O assunto: o sujeito da crônica

O assunto é para o cronista a grande fonte para o desenvolvimento da sua literatura. Esse assunto nasce no cotidiano, nasce na banalidade do dia-a-dia. Ora é apenas notícia, matéria prima a ser trabalhada pela vivência e pelo olhar sensível do artista. Porém, a notícia é essencialmente pretexto para a construção da crônica. Se o assunto pertence à crônica ou ao noticiário, será a habilidade estética do cronista que decidirá. As fontes das notícias são o próprio mundo que cerca seu produtor, o mundo do corriqueiro, o mundo das coisas ordinárias.

Na notícia, o assunto tende a esgotar-se na apurada técnica jornalística que descreve o fato e o transmite aos leitores ansiosos em serem informados dos novos acontecimentos. Já na crônica, o assunto, além de deixar as marcas do mundo sensível, também desliza de linha em linha e tece um novo universo: o mundo das figurações literárias. Talvez seja por isso que o uso corrente da expressão “falta de assunto” seja tão pertinente aos cronistas.

Deter-se apenas no assunto, não expandi-lo pelas apreensões subjetivas, não servir-se de narrares astutos e sagazes, portadores de múltiplas vozes que expandem os sentidos e interpretações é o mesmo que abandonar a crônica em detrimento da reprodução dos fatos. Esse comprometimento do cronista, com o mundo exterior e interior, é que nos permite uma aproximação sensível junto às paisagens urbanas.

Em um determinado momento, a crônica salta da banalidade para atingir camadas mais significativas da experiência humana. Pensamos que é durante esse mesmo momento que possamos presenciar, ou mesmo flagrar, o instante no qual a percepção do espaço muda em qualidade. Assim há um deslizamento da percepção do espaço cotidiano – banal e corriqueiro - para a percepção de uma paisagem, plena de significação e de afetos.

A tensão na crônica parece clara. Ela nasce no cotidiano para dele distanciar-se em significações subjetivas e transcendentais. Estabelecemos um paralelo semelhante com a paisagem: sua percepção dá-se no momento em que se rompem as fortes amarras significativas do cotidiano.

Assim, se observamos os ecos da voz de Drummond na crônica de Luís Martins, entramos em contato com o singelo e simples, onde se constrói o inusitado. Num momento, uma amendoeira e suas folhas podem apenas pertencer ao mundo vegetal, ao mundo ecológico ou agrícola. Em contrapartida, em outro momento, rompido esse mundo das intimações objetivas, árvores e folhas podem se transformar em paisagem outonal, marcada pela decadência e pela melancolia.

Os grandes cronistas sabem fazer grandes crônicas sem assunto. De um deles já escreveu o meu homônimo Luís Jardim: “Não se dê assunto a Rubem Braga, e deixem estar que a sua prosa-poética quase nunca falha, convertendo o nada em tudo”. Carlos Drummond de Andrade vê uma simples amendoeira brincando de outono, com “algumas folhas amarelas e outras já estriadas de vermelho, numa gradação fantasista que chegava mesmo até o marrom – cor final da decomposição, depois da qual as folhas caem” – e dessa banalidade vegetal, visível aos olhos de qualquer um, faz um livro. Mas que fará, sem assunto, um cronista que não é grande?¹¹⁸

Muitos assuntos podem se tornar assunto das crônicas, entretanto, nem sempre os temas estão a mão do cronista ou diante de sua mesa de trabalho. A emergência da escrita, a necessidade de se retirar do mundo os assuntos para a crônica diária, faz com que o temário mais relevante seja os fatos mais banais e mais próximos do cronista. Os assuntos passam a serem os fatos corriqueiros, o mundo próximo ao escritório, a casa, ou as paisagens vistas através das janelas das casas e dos meios de transporte.

Outras tentativas frustradas faz o desgraçado [o próprio cronista]. Tudo pode ser assunto e todos os assuntos se prestam ao jogo gratuito das palavras: o mar, os lagos, os rios, as estrelas, as tardes, as primaveras e os fantasmas. Mas no escritório vulgar, os fantasmas não aparecem, a primavera recusa a florir, o crepúsculo é tão somente uma sombra na parede, as estrelas estão congeladas nas páginas dos livros de astronomia e lagos, rios e oceanos são apenas gravuras imóveis e impassíveis desenhos.¹¹⁹

Dentro desse cotidiano, muitas vezes intensamente tedioso, é que nasce a poesia que irá revestir os assuntos banais. Uma escrita que não apenas registra os fatos do mundo, mas que também tem a intenção de comover o leitor. É uma poética ligada ao cotidiano, e que tenta surpreender, nos assuntos

¹¹⁸ Luís Martins, *O senhor assunto*, OESP, 02.06.1960. Ver anexo: 105.

¹¹⁹ Luís Martins, *Poesia do cotidiano*, OESP, 25.09.1952. Ver anexo: 64.

mais simples e repetitivos, o aprazível, o pitoresco, o perturbador ou mesmo o lírico. Expressões de uma sensibilidade que pode se ocultar em qualquer lugar e em qualquer momento.

Então, confinado no seu mundo doméstico, o cronista descobre a intensa e comovedora poesia das coisas cotidianas e vulgares, a mesa em que come, a escrivaninha em que escreve, a cadeira em que descansa, o livro que lhe desvenda os segredos da vida, a parede que é fronteira que o separa dos homens, a porta que é a possibilidade da evasão do contacto humano. A poesia mora em toda a parte. A questão é saber adulá-la e conquistá-la porque é esquiva, perigosa e fugidia como as ondas.¹²⁰

O assunto que perseguimos em nosso trabalho é a relação do homem com a cidade. Uma relação que esteja permeada pela sensibilidade e pela afetividade que torna o espaço uma paisagem vivida ou contemplada. Nestes estudos, a crônica nos traz este momento único no qual estamos próximo tanto da materialidade banal do cotidiano, como também perto da absorção da poesia, oculta sob o fastio do mundo prático.

Acompanhamos os momentos em que o espaço banal se desfaz, instante no qual o homem está despojado de preocupações de ordem apenas prática e permite-se a contemplação do espaço. Em razão de o espaço amalgamar-se à interioridade e aos afetos passa a constituir-se em paisagem ao seu observador. Parece haver um consenso de que a crônica possa representar a própria história do cotidiano. No entanto, não são apenas os fatos que são cristalizados pelas crônicas, os assuntos são tão múltiplos e variados como também é a própria complexidade urbana. Propomos que as crônicas possam também representar meios de apreensão das geografias do cotidiano, aptas a sedimentar as relações do homem com o espaço, e em nosso caso específico, com as paisagens.

¹²⁰ Luís Martins, *Poesia do cotidiano*, OESP, 25.09.1952. Ver anexo: 64.

2.1.7. A crônica: ritual entre o sublime e o banal

A crônica está atada ao cotidiano, fato indiscutível. No entanto, sua escritura não está fadada apenas ao relato exaustivo e fatigante dos eventos que assolam e povoam a vida monótona dos homens. Ela restitui ao homem, mesmo que por apenas breves momentos, sentidos que não pertencem à banalidade do dia-a-dia.

Do lírico ao trágico, a crônica surpreende o leitor na medida em que ele é deslocado de sua cotidianidade. Ela permite a suspensão das percepções superficiais e banais que devastam as sensibilidades. Prosaísmo que, por vezes, leva o homem a um estado de letargia penosa e insustentável. Não é raro perceber nas crônicas luismartinianas a busca de um estado de plenitude que possa trazer alento à tensiva monotonia do dia-a-dia.

A crônica flagra este instante no qual o sublime invade o cotidiano e lhe restitui uma altivez perdida. Em *Amor e morte*, o narrador vê com sensibilidade, afeto e compaixão as dores de mulheres que optaram pela morte à vida sem a plenitude do amor. Tragédias do cotidiano que assombram o leitor ao mesmo tempo em que o entenece. Na visão do cronista, o amor e a plenitude estão para o “sagrado”, como o cotidiano e a imperfeição estão para o “profano”.

Uma das descobertas geniais da psicanálise é a de que no amor, germe da vida, reside o misterioso instinto da morte. O amor é uma procura de plenitude, uma sede de perfeição extra-terrena, uma vitória sobre o cotidiano; não participa do mundo “profano”, porém, do “sagrado”. É mais que uma religião, uma realidade transcendente do homem, uma fatalidade da condição humana. É, na palavra, um ato ritual, isto é, uma eterna repetição de gestos iniciais, uma ressurreição mágica da aurora do mundo, um mito de fecundidade e morte, como todos os mitos essenciais. Cada himeneu repete o ato da criação cósmica.¹²¹

Se compreendermos a crônica como um gênero eminentemente ligado ao cotidiano, poderemos desconfiar que ela também participe desse mundo “profano”, arrebatado pelo irrisório e pelo terreno. Em contrapartida, ela também retira desse mesmo mundo repetitivo, momentos de contemplação que nos aproximam do imponderável, ou daquilo que L.M. narra como o “sagrado”.

¹²¹ Luís Martins, *Amor e morte*, OESP, 08.05.1951. Ver anexo: 36.

A crônica está inserida em um raro momento criativo, é a escrita de um *instante* de transcendência. Pela retina do cronista, a crônica está apta a reconhecer e ampliar, dentro das pesadas barragens do cotidiano, fissuras que nos deixam entrever as profundas e inquietantes aspirações humanas. Gênero processual e diário; incessante na apreensão dos mesmos objetos impõe a presença habitual do mundo banal e do fastio, instigando sempre à busca do peculiar e do inusitado. É uma escrita ritualística, que se repete exaustivamente na busca da superação da própria fragilidade da existência humana.

Uma paixão que chega ao suicídio pode ser exagero e um equívoco, sob o ponto de vista social, mas sob o ponto de vista humano – humano como condição permanente que transcende as normas do comportamento convencional da sociedade – chega às proporções inquietantes de um sacrifício mágico, onde a vítima é também o sacrificador e o sacerdote; é uma volta às fontes iniciais da vida, um ato de contrição e passividade diante de um deus cruel e exigente do culto dos homens.¹²²

2.1.8. A crônica e a cordialidade

A crônica mantém fortes laços identitários e peculiares com a cultura brasileira. É possível que sua origem híbrida (ora literária, ora jornalística) tenha sua gênese na migração de grandes escritores às redações dos jornais. Esses grandes produtores culturais, pressionados por um parco mercado editorial, nem sempre tão amistoso, recorriam às publicações jornalísticas como um meio de sobrevivência.

Assim, escritores de diversos momentos da cultura da história brasileira, passaram a contribuir com seus escritos, com suas subjetividades e com seus talentos para a construção deste gênero (LOPEZ, 2002). Em *Charuto das Filipinas*, é narrada essa realidade do escritor brasileiro [falamos da década de 50] para o qual restam poucas opções, senão contribuir com seus escritos para o enriquecimento da imprensa brasileira. Grandes intelectuais emprestaram à imprensa e à crônica tanto idéias refinadas quanto observações sensíveis. Ganham não apenas os leitores como também os pesquisadores e os interessados no entendimento profundo da cultura brasileira.

¹²² Luís Martins, *Amor e morte*, OESP, 08.05.1951. Ver anexo: 36.

Todas essas dificuldades decorrem da circunstância melancólica de que, de fato, não temos ainda um verdadeiro mercado literário no País e, conseqüentemente não temos o que se poderia chamar o escritor profissional. Embora muitos recebam dinheiro dos editores pelas obras que produzem, creio que não há um só caso de intelectual que viva exclusivamente da profissão de escrever. A colaboração remunerada dos jornais ainda é a melhor solução econômica para o escritor mais ou menos profissional.¹²³

Embora este trabalho não trate da gênese da crônica na cultura brasileira, entendemos que a exploração das raízes sociais deste tipo textual pode agregar valores ao próprio entendimento do gênero, como também poderá orientar os estudiosos que se servem da crônica como meio de compreensão do mundo.

Nas crônicas de Luís Martins, há um tema cujos narradores luismartinianos evocam de maneira regular. Falamos do *temperamento cordial* do homem brasileiro e, sobretudo, de uma cordialidade que está enraizada nas condições que deram origem à cultura brasileira. A existência de uma cordialidade que caracteriza a cultura ibero-americana é uma polêmica que já dura quase oitenta anos. A presença da idéia do *homem cordial* nas crônicas de Luís Martins remete-nos, em princípio, ao pensamento de Ribeiro Couto.

Entre Luís Martins e Ribeiro Couto se estabeleceu uma intensa correspondência e um frutífero intercâmbio intelectual. Couto esteve presente em inúmeras crônicas de Luís Martins. Ribeiro Couto introduz a idéia da existência da *cordialidade do homem americano* em carta dirigida a Alfonso Reyes¹²⁴ (COUTO:1931). Para Ribeiro Couto, o *homem cordial* era quase um protótipo do homem brasileiro. Um homem afável, aberto ao contato humano e hospitaleiro. Eram características eminentemente calcadas em uma *americanidade* que se distinguia do fechado e egoístico mundo europeu o qual era marcado por perseguições religiosas e intolerâncias de diversas ordens. O Brasileiro seria, na visão de Couto, um homem caracterizado pela vida cotidiana, pelo gosto da conversa, pelo contato fácil com o estrangeiro. Em

¹²³ Luís Martins, *Charutos das Filipinas*, OESP, 01.03.1951. Ver anexo: 29.

¹²⁴ Alfonso Reyes, ilustre humanista mexicano do século XX, ocupou o cargo de Embaixador do México no Brasil durante sete anos da década de 30.

suma, para Couto a *Civilização Cordial* era a contribuição da América Latina para o mundo.

Imagem 15

Ribeiro Couto (1898-1963). Foto feita em 1955, na Iugoslávia, onde viveu durante 16 anos.¹²⁵

Se observarmos a crônica *O cabineiro cordial*, perceberemos que a *cordialidade* ali destacada está atada aos conceitos de Ribeiro Couto. Ventura é um personagem saído do mundo real. Cabineiro de uma repartição pública, conduz o seu elevador por entre os quinze andares da sua repartição pública com dedicada atenção, com cortesia saudável e com a famosa cordialidade que parece, tornou-se não apenas temas acadêmicos, mas também invadiu o imaginário coletivo. Tanto foi cordial que Ventura torna-se assunto jornalístico

¹²⁵ Imagem disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/cultura/culturaf/cult006a.jpg>

de várias redações e posteriormente personagem efêmero em crônica de Luís Martins.

A vida seria uma coisa bem mais amena e agradável se toda gente fosse como o cabineiro Ventura. No seu posto humilde, ele faz o que pode para dar a todos a ilusão de uma fraternidade universal, num mundo de homens amigos. Seus problemas, se os tem – e deve ter, como toda gente – ele guarda para si; o homem se esconde atrás do funcionário, consciente do seu dever e tratar bem o público. E daí, talvez, nem se trate de consciência de funcionário, porém apenas de temperamento natural, dessa pegajosa ternura nacional que irritava Machado de Assis e que levou Ribeiro Couto a dizer do brasileiro que ele é, por excelência, “o homem cordial”.¹²⁶

Preservamos dessa história do cotidiano a presença amistosa e hospitaleira de Ventura. Homem comum que pela narração se tornou personagem protótipo da cultura brasileira.

Porém, a hospitalidade a que o narrador da crônica faz referência, uma cortesia profunda e amistosa, teve sua crítica e expansão já feita na década de trinta por Sérgio Buarque de Holanda. A releitura de Antonio Candido sobre o *homem cordial* de Buarque de Holanda põe em cheque, ou ao menos amplia o que era apenas gentileza e amistosidade.

No prefácio do livro *Raízes do Brasil*, Antonio Candido amplia as considerações de Ribeiro Couto, compreendendo-as num contexto sócio-histórico. São os pesos das “relações de simpatia” que forçam as relações impessoais do Estado a entrarem em colapso. Pela cordialidade, a neutralidade das ações do Estado perde sua força em detrimento de uma pessoalidade abusiva e interesseira. Assim a essa “mentalidade cordial” se associa a outras características como a sociabilidade aparente e certo abuso do individualismo que dificultam a construção do sujeito social.

O “homem cordial” não pressupõe bondade, mas somente o predomínio dos comportamentos de aparência afetiva, inclusive suas manifestações externas, não necessariamente sinceras nem profundas, que se opõem aos ritualismos da polidez. O “homem cordial” é visceralmente inadequado às relações impessoais que decorrem da função do indivíduo, e não da sua marca pessoal e familiar, das afinidades nascidas na intimidade dos grupos primários (CANDIDO, 1976:XVIII).

¹²⁶ Luís Martins, *O cabineiro cordial*, OESP, 14.02.1952. Ver anexo: 49.

Buarque de Holanda insiste que a etimologia já estava clara e implícita em seu texto. “Cordial” haveria de ser tomada em seu sentido exato. Assim, em *Raízes do Brasil*, foram deliberadamente abandonados os juízos éticos que tomavam a “bondade” como um capital sentimental do brasileiro.

A cordialidade não abrangeria apenas os sentimentos positivos e de *concordia*. A própria inimizade pode estar presente em termos de uma “cordialidade”, visto que nascem também do coração e num domínio da intimidade. O que Holanda desenvolve no capítulo V de *Raízes do Brasil* são as implicações e gênese social da “cordialidade” como um *fundo emotivo extremamente rico e transbordante* (HOLANDA, 1976:108).

Os comportamentos cordiais, então, seriam expressões desse *fundo emotivo* enraizado no caráter do brasileiro e que se torna uma máscara, por meio da qual o indivíduo consegue manter sua supremacia diante do social.

Os desdobramentos desse comportamento podem ser verificados em diversas ordens na cultura brasileira. No plano positivo, está atrelado aos conceitos de solidariedade. Em contrapartida, quando tomamos seu pólo mais negativo, verificamos que ele se estende às dimensões políticas, nas confusões entre o que é público e o que é privado, nos favorecimentos pessoais em detrimento dos valores objetivos, e na exacerbação dos comportamentos individualistas.

Esse *fundo emotivo* descrito por Holanda estende também sua influência sobre crônica. Entre o comportamento e o gênero encontramos similaridades bastante pertinentes. Há uma grande semelhança entre a “mentalidade cordial” e as estruturas narrativas da crônica. Ambas carregam o mesmo traço da valorização da *conversa ao pé de ouvido* que põem em evidência os traços familiares nas relações entre os homens. A aparência despretensiosa dos comentários do cotidiano, contida nas crônicas, assemelha-se aos leves bate-papos, aos fortuitos encontros vespertinos nos quais o *cafezinho* é pretexto para a suspensão das tarefas diárias.

E como observou Couto na carta em que nos inaugura o conceito de “cordialidade”, há na cultura ibero-americana um olhar que se retorce sobre as pequenas insignificâncias de todos os dias. São visões que a crônica - gênero

ligado a habitual sucessão dos dias - recupera ao mesmo tempo em que expande. Os mais diversos sentimentos são recolhidos dentro da intimidade do dia-a-dia, dentro do registro das bagatelas de conversas *fiadas*.

Somos povos que gostam de conversar, de fumar parados, de ouvir viola, de cantar modinhas, de amar com pudor, de convidar o estrangeiro a entrar para tomar café, de exclaimar o luar em noites claras, à janela: Mas que luar magnífico! Essa atitude sentimental é toda nossa, é ibero-americana... Observável nos nadas, nas pequeninas insignificâncias da vida de todos os dias, ela toma vulto aos olhos críticos, pois são índices dessa Civilização Cordial que eu considero a contribuição da América Latina ao Mundo (COUTO:1931).

A crônica tem em sua narratividade uma clara exposição do fundo emotivo de seus produtores. O seu caráter intimista revela as intenções e afetividades concentradas nas figuras literárias do narrador. Somos convidados a perscrutar os mais íntimos sentimentos e a compartilhar a vida privada de seus produtores. É bem verdade que é uma permuta literária, conduzida por narradores hábeis em disfarçar suas vozes ao narrar o mundo. Em muitos momentos, o próprio cronista torna-se personagem de seus narradores, o leitor, então, não raras vezes, fica suspenso entre a realidade do mundo e a ficção literária.

A figura no narrador preserva e nutre as fronteiras que separam o mundo real do mundo da ficção. No entanto, essas paredes literárias são de tão tênue construção que deixam entrever, através da transparência estética dos narradores, a vida criativa que pulsa na imaginação do cronista. E ainda, essa afetividade atroz, essa cordialidade envolvente, tende a romper a figura fria e distante do jornalista e, conseqüentemente, cria a intimidade, visceral e desejada, entre um cronista e um leitor.

É o mesmo cenário emotivo de que fala Sérgio Buarque de Holanda, um fundo afetivo de difícil compreensão àqueles distanciados de nossa cultura. Uma afetividade de uma ordem simultaneamente aglutinante e perturbadora. Tanto inspira estéticas, quanto também interfere em relações mais objetivas, como são os casos das atividades econômicas e produtivas.

O desconhecimento de qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética de fundo emotivo representa um aspecto da vida brasileira que raros estrangeiros chegam a penetrar com facilidade. E é tão característica, entre nós, essa maneira de ser, que não desaparece sequer nos tipos de atividade que devem alimentar-se normalmente de concorrência. Um negociante de Filadélfia manifestou certa vez a André Siegfried seu espanto ao verificar que, no Brasil como na Argentina, para conquistar um freguês tinha necessidade de fazer dele um amigo (HOLANDA, 1976:109).

A própria *brasilidade* está atrelada ao gênero. A crônica é um fenômeno literário eminentemente brasileiro; é um gênero ligado às expressões mais genuínas da identidade do homem comum. Sua estrutura lingüística permite absorver os mais pitorescos componentes da cultura. Essa característica peculiar é que pode render-lhe a árdua categorização de ***intraduzibilidade***.

Entretanto, se a crônica perde muito do seu potencial literário em uma tradução, ao contrário, para os estudos da brasilidade, do entendimento do singular de uma cultura, de um regionalismo, ela se torna um meio dos mais profícuos. Ela recobre, por intermédio da sua agilidade, amplitude e leveza, os mais diversos e comoventes fenômenos que nutrem a identidade local.

Os possíveis leitores da sonhada antologia – imigrantes e turistas – não sabem português. E a crônica tão enraizada está “na terra que brotou, tão ligada às sugestões sentimentais, aos hábitos lingüísticos e a realidade social do ambiente, que, vertida em qualquer idioma estrangeiro, precisaria de um sem-número de notas de pé de página para elucidar subentendidos e alusões – e essas notas matariam outra característica fundamental, a leveza.”¹²⁷

¹²⁷ Luís Martins, *Crônicas traduzidas*, OESP, 17.09.1960. Ver anexo: 107.

2.2. O cronista

2.2.1. A angústia em centímetros quadrados.

A crônica, como uma narração do cotidiano, impõe ao cronista a árdua tarefa de encontrar a notícia da qual decorrerá a sua escrita, fato nem sempre à mão do escritor de maneira fácil e atraente. Esse estado de alerta, de observação constante ao seu espaço mais imediato, de predisposição a uma estreita permeabilidade ao seu cotidiano, conferem ao narrador da crônica a possibilidade de uma escrita fértil na apreensão do que está ao redor do homem citadino. Ao cronista é necessário um olhar arguto, capaz de desfolhar finas camadas que envolvem a realidade, para daí retirar sua preciosa matéria-prima, e logo em seguida explorá-la, convertê-la em palavras e posteriormente expandi-la àqueles que puderem ler.

Há quase sete meses que venho mantendo diariamente esta nota sobre arte. Neste canto da página. Há quase sete meses venho cavando assunto para um comentário novo, numa **terra** [grifos nossos] onde, como já disse, não seria totalmente absurdo indagar-se se, de fato, existe uma arte capaz de sugerir 365 crônicas em um ano...¹²⁸

Meses, anos, dias. O mundo pessoal e a escrita são pressionados pela passagem do tempo. Sucessão irremediavelmente torturante, um tempo veloz que martela insistentemente o narrador com o seu ritmo preciso e mecânico. O tempo do narrador é a hora ligeira do dia seguinte que se aproxima e o obriga a uma nova escrita, um novo assunto; é emergência que devora o cronista e regurgita ao mundo um narrador agitado, cujas batidas da máquina de escrever devem responder à mesma velocidade dos ponteiros dos relógios.

Sofre o narrador por intermédio da percepção de um mundo ligeiro. A “terra” ou o mundo cultural não material, não acompanha a dinâmica artificial de aceleração do tempo imposto pelos meios de comunicação. Essa

¹²⁸ Luís Martins, *Aviso aos interessados*, OESP, 09.12.1943. Ver anexo: 12.

aceleração do tempo provocada pela imprensa afeta tanto os homens das letras como os homens comuns.

Em contrapartida, o espaço imediato da convivência humana ganha em amplitude pelas suas narrações. O que cerca o cronista pode se tornar assunto, sua matéria-prima. A percepção do espaço mais imediato pode nascer dos retalhos do cotidiano. Por vezes estes pedaços da vida são alinhavados com fios narrativos heróicos e de dramaticidade desconcertante, mas em algumas vezes são apenas amontoados sob o mesmo tema obsessivo do aborrecimento diário.

Luís Martins insiste em que a escrita da crônica não pode ser vista como jogo construído de palpites despreziosos e destituídos de comprometimentos. É uma tentativa de erros e acertos, produzidos ao acaso, de uma atividade lúdica um tanto dispersiva. O cronista escreve procurando uma inserção no mundo por meio de estreitos orifícios feitos no tecido da realidade. Aberturas literárias pelas quais passa, geralmente, arranhando-se, comprimindo-se, em sucessivos e contínuos momentos de breve sofrimento.

Porque os amigos prestantes são em geral grandes palpiteiros. E, isto, é excelente para os jogadores em geral, para mim que não jogo mas escrevo, é terrível!

Há os que me aconselham a realizar um curso profundo de história da arte, nesta angústia de centímetros quadrados.¹²⁹

Nas crônicas não é permitido calar-se nem hesitar diante dos acontecimentos e do espetáculo da vida. O público - que Luís Martins desconfia levemente de que seja a musa da crônica - está na constante espera das respostas comprometidas dos cronistas e de seu envolvimento verdadeiro com o mundo. Reflexões impessoais e comentários frios são percebidos como ausência de ternura do cronista. É esperado do cronista certo enternecimento, uma posição que, ao menos, tateie a vida circundante. Não importa se a fraqueza esteja presente nos escritos e nem mesmo que as emoções, transcritas em palavras, possam revelar paixões íntimas e desnudar possíveis erros pessoais. O que importa é nobreza por meio da qual o cronista se

¹²⁹ Luís Martins, *Aviso aos interessados*, OESP, 09.12.1943. Ver anexo: 12.

entrega ao seu narrador. Narradores que são porta-vozes de verdadeiros diários íntimos, plenos de sentimento, testemunho do modo reservado e privado de ver o mundo. Para Luís Martins a crônica é um “gênero confidencial”, que oferece ao público a nudez da escrita na transliteração dos sentimentos do homem que a escreve.

A crônica, hoje, no Brasil, é – mais do que nenhum outro – um gênero confidencial. Uma espécie de diário íntimo escancarado à curiosidade cotidiana do público. De modo que, quando o cronista deixa de falar, não propriamente de si, mas de seus sentimentos, de suas reações, de sua maneira íntima, privada de ver e sentir as coisas, o leitor estranha e sente a falta. O cronista¹³⁰ deve andar com a sensibilidade embotada.¹³¹

Gênero caracterizado pela rapidez da escrita e divulgação. Do momento de sua produção, até que atinja o seu leitor, se passam apenas poucos dias. Entre o cronista e o leitor, se estabelece uma intensa troca de pensamentos, comentários, críticas e sugestões. Carta, telefonemas [atualmente poderíamos incluir correspondências eletrônicas] são os meios mais usuais para que essas trocas se estabeleçam. O cronista recebe quase que imediatamente os reflexos de seus pensamentos; suas sensações comovem o leitor, mas em contrapartida, também é, algumas vezes, por ele comovido. Por diversas vezes, seus leitores o convocam a interferir na realidade e no cotidiano em que vivem. Nesses momentos, o cronista torna-se porta-voz do homem comum, e espera-se que de suas palavras nasçam soluções e propostas para um mundo melhor.

E se bastasse um cronista sentar-se à sua mesa de trabalho e encher duas laudas de papel martelando letras em sua máquina, para que todos os escravos da nossa civilização industrial fossem devolvidos à dignidade humana, o mundo seria uma beleza e entraria na órbita da perfeição utópica. Quem, com tão pouco esforço, não gostaria de realizar tanto?¹³²

Entretanto, as limitações da escrita e da sua exígua contribuição às grandes transformações tornam-se também mais um elemento de angústia desse produtor. Apesar do farto conhecimento desses escritores, de seu

¹³⁰ Momento de autocrítica, uma vez que o embotamento referido descreve o estado sensível do narrador.

¹³¹ Luís Martins, *Fases como Lua*, OESP, 23.02.1960. Ver anexo: 101.

¹³² Luís Martins, *A condição humana*, OESP, 25.12.1958. Ver anexo: 96.

comprometimento com o mundo, de sua sensibilidade aguçada pelo dramático duelo com o cotidiano, apesar disso, a escrita esbarra nos limites do mundo pragmático.

Não me chamem de cético, nem cínico. Sou um realista, que conhece humildemente as suas limitações. Não tenho a menor pretensão de reformar o mundo (faria, se pudesse) e me resigno à minha própria insignificância, observando com melancolia o que não posso modificar. Os cronistas não são reformadores sociais; são apenas comentaristas – mais ou menos veementes, mais ou menos irônicos, mais ou menos desencantados – da vida cotidiana.¹³³

Apesar dessa limitação, a crônica atinge diariamente milhares de pessoas, já que seu veículo são os jornais e algumas revistas. Assim, opiniões e representações sociais de inúmeros fenômenos – sobretudo os urbanos, já que é um gênero eminentemente citadino – ganham em cristalização e em legitimação.

2.2.2. O peixe morre pela boca, o cronista pela pena.

O peixe morre pela boca – e quem
se mete a fazer crônicas, às vezes lutando com a falta
de assuntos, paga pela **pena**,
com que escreve suas **bobagens** cotidianas.
Luis Martins¹³⁴

O cronista, às vezes, comporta-se pretensamente como um escritor desavisado. Aparentemente imerso em um mundo de banalidades, parece lançar-se descompromissadamente no ato de “meter-se” a fazer crônicas, sendo obrigado a esbarrar em assuntos corriqueiros e triviais. Ele é um produtor cultural que está sempre impelido a escrever continuamente. Daí que, por vezes, a escrita da crônica se torne não apenas um mero instrumento de comunicação de seus pensamentos e idéias. Ela atinge de cheio os seus mais íntimos anseios e angústias.

Em alguns momentos, o cronista está em suspensão perceptiva diante do mundo, porque não há assuntos, é um momento em que o cronista está

¹³³ Idem.

¹³⁴ Luís Martins, *A moça azul*, OESP, 16.02.1960. Ver anexo: 100.

enfraquecido em sua vontade de determinar-se pelo ato da escrita. Porém, a *pena* – instrumento da escrita e do sentimento - sempre está à mão do cronista, o mobiliza em atenção e dores, ao mesmo que o inspira e também o mobiliza à ação. Aqui, mesmo que numa alusão aos versos Camonianos¹³⁵, podemos perceber que instrumento e sentimento foram unidos sob a mesma significação: a escrita e a sua íntima relação com a dor.

O peixe morre pela boca – e quem **se mete** a fazer crônicas, às vezes lutando com a falta de assuntos, paga pela **pena**, com que escreve suas **bobagens** cotidianas.¹³⁶

A *pena* não é só ferramenta por mediação da qual letras e palavras são inscritas em páginas brancas do papel; a *pena* é também a figuração do afeto doloroso sob inspiração do qual se narra o cotidiano. Desse modo, o cronista é aquele que também é punido pelo ato de escrever. Uma punição que se constitui na própria expiação da sua interioridade, resultando na exploração e na exposição de um mundo pessoal e particular.

Há sempre uma “emergência da escritura” que persevera em presença cotidiana, insistindo na apreensão e na narração do mundo. E, quando o mundo exterior não o alimenta com fatos, o cronista tem apenas páginas não marcadas por dizeres. Neste instante, o mundo interior se torna verdadeira ave-chamariz para o cronista. Da mesma forma como um caçador serve-se de um chamariz para atrair novos pássaros, a “emergência da escritura na crônica” serve-se, por vezes, da vida interior para mobilizar as atenções do cronista. Das penas e das fragilidades internas, vemos construir-se um novo mundo, uma dimensão na qual as dores do cronista são absorvidas pela narrativa.

Na escritura da crônica, a figura do autor é dissolvida e ocultada. O cronista é peixe desavisado, mergulhado em seu mundo afetivo de águas atormentadas e perigosas. A escrita é a boca aberta, fresta irrequieta que se nutre dos eventos cotidiano, acontecimentos aparentemente inofensivos, mas que são iscas, chamarizes para as mais profundas dores e agonias.

¹³⁵ Referência à célebre redondilha de Camões de 1582: “Perdigão perdeu a pena”.

¹³⁶ Luís Martins, *A moça azul*, OESP, 16.02.1960. Ver anexo: 100.

Morrem-se tanto o peixe como o cronista: um pela isca o outro pela pena. Nasce da pena e da escrita o narrador, doravante o único depositário das intenções e dos afetos do que foi outrora um homem comum. Um novo mundo é criado, um mundo espelhado do mundo real, conservado e transmitido por palavras. Criação tão inexaurível quanto é a própria cultura envolvida na escritura, um ato criativo ao mesmo tempo corajoso e temerário.

2.2.3. O coração do cronista não interessa

“Mundo, mundo, vasto mundo,
Mais vasto é o meu coração.”
Anos Depois, mais vivido e portanto
sábio, o poeta se penitenciava
com humildade:
“Não, meu coração não é maior
que o mundo.”
Luis Martins¹³⁷

Como poderíamos entender a afirmação de que *o coração do cronista não interessa*? O enunciador toma para si essa posição e insiste durante toda a crônica *A propósito do coração*, ao descrever a relação afetiva do artista com o mundo. Podemos entender que o coração - metonímia dos afetos que liga o artista ao mundo - é relevante em inúmeros aspectos. O importante é reconhecer a exata medida em que as preocupações, as intimidações as emoções desse contato com o mundo possam ser compartilhados e submetidos a um consenso coletivo.

O importante é a *intensidade* e *proporção* que o coração do artista possa ter em relação ao mundo sentido. Assim, servindo-se da intertextualidade, o narrador recupera o percurso de Drummond e suas digressões sobre o mundo, o coração e a vastidão que os une ou que os separa. Além disso, mesmo os próprios artistas estariam encerrados em sua dimensão humana, condição por demais imperfeita, por demais egoísta, errática e limitada.

¹³⁷ Luís Martins, *A propósito do coração*, OESP, 01.08.1951. Ver anexo: 40.

O mundo comporta milhões de corações, alguns imensos em verdade, porém mesmos esses, os maiores, estão comprimidos nas dimensões humanas. Por dimensões humanas entendo o Oceano Atlântico, os Andes, o deserto do Saara. O mundo é elástico e pode conter muitos corações assim. Mas não se pode dizer que o coração de ninguém seja maior que o mundo. Isso implicaria numa idéia de egoísmo e de independência, tão monstruosa, que ultrapassaria a condição humana, e tornaria incompreensível toda possibilidade de vida e de amor: seria o plano de perene indiferença e absoluta serenidade em que dormem os deuses.¹³⁸

O mundo, este sim, comporta, com elasticidade, a soma total das complexidades individuais, e é deste mundo que se extrai a matéria da poesia. Somente há uma vastidão imensurável nos corações e nos mundos perenes e indiferentes dos deuses. No mundo dos homens, por maior que seja a generosidade, não há corações que abarquem o mundo e a sua grandiosidade.

A escrita pode trazer esse rompante de delírio e de independência, no entanto, para o enunciador, há certa presunção na escrita que deve ser posta à prova. Existe na narração uma altivez colorida por uma idiossincrasia que permeia a textualidade e reduz sua eficiência.

O coração do cronista é importante, desde que esses afetos sejam vastos, porém uma vastidão que não ultrapasse os limites do mundo, uma amplitude que não torne o texto uma simples exposição de um mundo interior decaído cujo sofrimento não possa ser compartilhado. A máscara do narrador não pode ser rompida, o sofrimento do homem não pode estar à frente na condução da escrita, ao contrário, é a escrita que arrasta consigo os afetos, traduz e narra o mundo, que expõe homem e faz seu coração falar.

E no entanto...E no entanto, há momentos em que julgamos ilusoriamente possuir um coração maior que o mundo. Há instantes rápidos, de orgulhosa alucinação, em que a máscara impassível começa a ceder ante as batidas impetuosas do sangue nas veias, e o que escrevemos ameaça transformar-se em grito ou rugido, gargalhada ou soluço, confiança ou desaforo, qualquer coisa de íntimo e secreto que trasborda, pondo a descoberta uma pobre víscera sangrenta, dolorida e lacerada... Esse é o momento exato em que devemos parar de escrever.¹³⁹

Assim, o narrador insiste em que o coração do cronista realmente não desperta interesse, entretanto, é um discurso de persistência dialética, já que a

¹³⁸ Idem.

¹³⁹ Luís Martins, *A propósito de coração*, OESP, 01.08.1951. Ver anexo: 40.

posição do enunciador elenca as próprias qualidades a serem observadas na textualidade produzida pelo cronista, e dentre elas, vemos a importância do seu mergulho na agitação do mundo. A generosidade é a qualidade intrínseca daquele que narra. Afastar-se do coração do mundo é correr o risco de tornar-se monótono e repetitivo.

É na rua, nas cidades, na vida ativa e fervilhante dos homens que reside a matéria-prima do cronista: o assunto. O Assunto – as pequenas misérias do cotidiano - é pré-texto não apenas para a narração do mundo, mas também para a expressão do pensamento. A ironia, a melancolia, as pequenas alegrias e as profundas tristezas são expostas aos olhares desavisados dos leitores, ávidos por notícias e mergulhados na banalidade do dia-a-dia.

Assim, o coração aflito do cronista parece não interessar, parece ser tão mais um produto irrisório e descartável nas prateleiras das sociedades consumistas. Em suas breves linhas, o cronista está encerrado sob a máscara de narradores que se comprometem a estar despojados de seus corações ao narrar um mundo que, ironicamente, os comovem e que por vezes os atormentam e os assustam.

Um poeta não pode extrair somente de seu coração, por generoso e aparentemente inesgotável que seja, a matéria de sua poesia. Acabaria por se repetir e se tornar monótono. Um cronista menos ainda: é na rua, entre os homens, que vive o assunto. É no bulício inquieto das cidades, debruçado curiosamente sobre o palco das pequenas misérias cotidianas, que ele poderá encontrar o pretexto para o seu comentário azedo, irônico ou melancólico, frágil sorriso ou lágrima furtiva, que o jornal expõe ao olhar distraído dos leitores e no dia seguinte vai dormir na cesta de papéis velhos ou embrulhar mercadorias nos armazéns do interior. Um coração de cronista não interessa...¹⁴⁰

¹⁴⁰ Luís Martins, *A propósito de coração*, OESP, 01.08.1951. Ver anexo: 40.

2.3. As Paisagens paulistanas nas crônicas de Luís Martins

2.3.1. São Paulo da *Commedia dell'Arte*

Quando lidamos com a psicologia dos processos simbólicos, logo deparamos com a idéia de que os procedimentos verbais estão estreitamente ligados aos processos perceptivos. Assim, o armanezamento das imagens – que se constituíra na memória – apóia-se parcialmente nas descrições verbais daquilo que vemos, ouvimos ou mesmo sentimos. Daí a relevância do entendimento de que a percepção não seja apenas um registro passivo do mundo exterior, é antes de tudo um envolvimento ativo do sujeito que percebe o mundo.

Mas também haverá casos em que a percepção humana depara com objetos ainda destituídos de representação segura e clara. Serão lacunas perceptivas que tendem a se resolver por meio da linguagem. Quando deparamos como uma figura ambígua ou mesmo incompleta, sua apropriação pelo pensamento se dará pela nomeação que esse novo objeto receberá, um nome que emprestará suas qualidades ao novo objeto apreendido (GLUKSBERG:1971).

Isso se verifica pela insistência dos observadores de obras de artes em buscar os títulos de obras que lhes parecem estranhas e desprovidas de sentido. O nome de uma obra não apenas revelaria o seu conteúdo, como também guiaria o seu observador à construção de um significado. Assim como no exemplo dado por Gluksberg, “uma rosa não terá um perfume tão agradável se a chamarmos por outro nome”.

Uma paisagem narrada será tão específica e genuína quanto também for inovadora e peculiar a maneira pela qual ela foi narrada. Ao construir a sua paisagem, o narrador recria um mundo distinto do mundo real. Dele conserva, com certeza, íntima relação de proximidade, contudo, ao evocar esse mundo, novos elementos são sobrepostos à primeira composição percebida.

Imagem 16

Carnaval na avenida Paulista em 1926¹⁴¹

Assim, dessas sobreposições de imagens, é possível observar as diversas composições paisagísticas nas descrições do carnaval urbano pelas ruas da cidade de São Paulo. Em *Carnaval de Ontem e Hoje*¹⁴², o que é **dito** pelo narrador são as evidências de uma atmosfera já há muito perdida. Outrora, a urbanidade paulistana ainda permitia intimidade a seus foliões: seres mergulhados em festiva poesia carnavalesca espalhada por ruas e avenidas de um asfalto trivial e corriqueiro.

É **sugerido** pelo narrador que o progresso e suas conseqüências tornaram a paisagem paulistana um mundo desprovido de lirismo, em que os amores efêmeros e a folia cedem vez à privação do sentimento e a dureza do cotidiano. A paisagem evocada é uma sugestão às festividades venezianas, uma espacialidade propícia ao delírio e ao mistério das máscaras. A

¹⁴¹ Imagem disponível em:

http://www.cdcc.sc.usp.br/ciencia/artigos/art_23/sampaimagem/carnaval1926.jpg

¹⁴² Luís Martins, *Carnaval de Ontem e de Hoje*, OESP, 01.02.1950. Ver anexo: 18.

paisagem urbana narrada está dissolvida por entre o esquecimento e a lembrança. A paisagem carnavalesca e sua atmosfera tinham estreita ligação com as influências européias, marcadamente a francesa. Numa cidade que ainda respirava os ares do refinamento promovido pelo “ouro verde”, podemos perceber um deslizamento do Entrudo (festejos duros e grosseiros) em direção ao refinamento dos confetes, das serpentinas e dos bailes de máscaras. São Paulo, no início do século, procurava se alinhar à cultura européia mais apurada.

A influência européia e principalmente francesa sobre a burguesia brasileira, durante o século XIX e a primeira metade do século XX, é bastante conhecida, mas ainda não foi suficientemente estudada em seus diversos aspectos. Paris era a fonte de modernidade e da elegância; a língua estrangeira que as crianças deveriam aprender era o francês. Não é de espantar que a nova forma de festejar os Dias Gordos, tão refinada, com seus cortejos cujos temas lembravam obras de escritores ou do luxo do velho mundo, com batalhas de confete e serpentina substituindo a água e a farinha e lama do antigo entrudo, proviesse diretamente da Cidade Luz; todavia sabia-se muito bem que não tivesse sido esse efetivamente o caminho, pois a primeira designação da nova forma carnavalesca fora O Carnaval Veneziano e o primeiro baile de máscaras havia sido organizado no Rio de Janeiro por uma senhora italiana...(QUEIROZ, 1999,162).

Havia uma São Paulo ainda maleável ao sonho e ao devaneio. Uma paisagem que se disfarçava em outros panoramas e que se revestia de teatralidade vivaz e exuberante. O narrador se desdobra na intenção de criar uma **isotopia da evasão do mundo**. Máscaras, lança-perfumes, bisnagas aromáticas, atmosfera estonteante, mares de serpentinas, Pierrôs atirados às calçadas, recriavam uma paisagem diluída pelo progresso, dissolvida pela passagem do tempo e recuperada apenas pela memória.

O que falta é a poesia carnavalesca. Falta aquele sutil mistério das máscaras, aquela sugestão estranha de festa veneziana e de desenhos de Cavarni, falta a sensação de evasão do mundo cotidiano, o imprevisto do trote, a apoteose lírica das batalhas de confeti e lança perfume, a beleza triunfal do “corso”, a floração súbita e efêmera de um mundo maravilhoso, onde Colombina nos dizia um segredo rápido do alto da capota de um automóvel e Pierrot bêbado se atirava à sarjeta, nadando num mar de serpentinas. Como me observava há pouco tempo com sutil melancolia, o poeta Murilo Mendes, o Carnaval era um a exibição completa de arte popular, um curso de educação artística do povo e um admirável treino intelectual. Pierrot, Arlequim e Colombina viviam nas ruas, transformando o nosso vulgaríssimo asfalto em cenário da “Commedia dell’Arte”.¹⁴³

2.3.2. Os verdes campos de Piratininga

A paisagem paulistana narrada como sendo um “mosaico de tons diferenciados de verde” não deveria causar espanto no século XIX, pois foi assim que importantes viajantes pesquisadores aviram. Auguste de Saint-Hilaire, que esteve no Brasil entre 1816 e 1822, narrou uma paisagem ribeirinha, de rio sinuoso e lagoas, cuja vegetação de capinzal rasteiro ia do verde claro ao escuro, e estava permeado de árvores de tons escuros (SCIFONI:2007). Uma várzea cujos sedimentos milenares proporcionaram um grande depósito de matéria orgânica, na qual se alternavam manchas de mata tropical e vegetação especializada em solos encharcados (AB’SABER:1978).

Dessa maneira, não é com grande espanto que em crônica de 1950, *Enfim o sol*, encontremos um narrador envolvido com uma paisagem cujo verde promova a alegria. Uma **paisagem colorida e bucólica** na qual o verde e o azul inspirem o harmonioso equilíbrio.

Um discreto sol de verão, buscando firmar-se em um mundo de águas melancólicas e tristes, é anunciador da derrocada de uma solidão fria que invadia e dominava o narrador. A paisagem paulistana ainda era, para o narrador, uma janela que descortinava um mundo de terras de árvores esparsas, de solo fértil e de vegetação tranqüila.

¹⁴³ Luís Martins, *Carnaval de Ontem e de Hoje*, OESP, 01.02.1950. Ver anexo: 18.

Imagem 17

Várzea do Rio Tiête, próximo do encontro com o Rio Pinheiros (1940)¹⁴⁴

Como tem chovido ultimamente nesses **verdes campos de Piratininga!** As plantas, fartas de umidade, começam a se sentir melancólicas por excesso de seiva, tanto é verdade que todo excesso é pernicioso, seja de vida ou de amor, de calor ou felicidade, de alegria ou de dinheiro. Por que não havemos de viver o harmonioso equilíbrio.¹⁴⁵

Então, para a década de 50, em meio a uma nascente paisagem urbana industrializada, ainda eram percebidos significantes tecidos de área verde, esparsas manchas de vegetação que outrora caracterizaram os vales dos rios que cortavam a cidade. É pouco provável pensar a cidade de São Paulo, na virada do século XXI, como uma paisagem pastoril, cujos “verdes campos” de vegetações - levemente molhadas - possam promover uma indolência

¹⁴⁴ Fonte: *REVISTA DA FITO*, nº 3 – Osasco: janeiro/fevereiro de 1999.

¹⁴⁵ Luís Martins, *Enfim o Sol*, OESP, 06.02.1950. Ver anexo: 19.

melancolicamente preguiçosa. Porém, a paisagem da década de 50 ainda permitia abrir uma janela para vivenciar um bucolismo em meio a já grande cidade que se anunciava.

Contudo, uma grande linha tensiva se estabelece entre o progresso e o passado. São Paulo - juntamente com seus formadores de opinião (Luís Martins contribuiu para a aceitação da arte moderna brasileira) – é uma cidade marcadamente influenciada pelas noções de progresso crescente. Se por um lado há certo conforto com a contemplação de alguns retalhos da paisagem natural, que persistem diante do avanço da cidade, esses mesmos elementos paisagísticos parecem não mais se adequar à noção de melhoria e avanço propostas pelo desenvolvimento citadino.

Encontramos uma tensão entre paisagem natural e a cultural. A paisagem natural arrasta consigo estruturas que desorganizam as percepções do homem citadino. Sua beleza e estética podem ser contempladas desde que fique dentro dos limites da sua “naturalidade”, entenda-se, fora dos limites da cidade. Dentro dos limites citadinos, o que outrora poderia ser visto como **verdes campos paulistas** tornam-se apenas indesejáveis terrenos baldios.

O ideário para uma cidade como São Paulo está muito bem delineado na crônica *Terreno baldio* - estética e higiene: uma cidade viva, trepidante e que não pára de crescer. Então, o retalho bucólico de uma paisagem campesina é percebido como uma repulsiva paisagem inibidora do progresso. Os **verdes campos** são agora **capinzais abandonados** que obstruem o desenvolvimento. Os terrenos baldios – frutos de uma especulação imobiliária – deixam alguns vestígios do mundo rural no perímetro urbano da cidade de São Paulo, no entanto, em meados da década de 50, o ideário do progresso já estava definitivamente estabelecido. Havia ainda retalhos de paisagens rurais, contudo, cabras e vacas pastando solenemente em frente aos jardins das residências não compõem um quadro esperado. Dentro de um ideário progressista, a natureza indócil com seus animais e seus insetos trazem mais problemas do que solução. Esses são sobretudo problemas de saúde pública.

Vacas e cabras urbanas

Imagem 18

Vista da Rua da Liberdade rumo ao centro, em ponto próximo à praça de mesmo nome, c. 1937

Crédito: Claude Lévi-Strauss¹⁴⁶

Em certos bairros, a urbanização, representada pelos seus elementos característicos – calçamento, luz e gás – empaca subitamente num desses extensos **capinzais abandonados**, que a teimosia de um proprietário opulento conserva anos e anos no mesmo estado selvagem, à espera de uma valorização que já atingiu o seu “climax”. No alto de Perdizes, por exemplo, existe um terreno nessas condições. Todo um lado da rua, pertencente a proprietários de pequenos lotes, está hoje construído; do outro lado, pastam cabras e às vezes cavalos e vacas; enquanto não se construir desse lado, a Prefeitura não calçara a rua, nem a “Light” há de se interessar em iluminá-la. Mas acontece que esse terreno pertence a uma senhora que já tem muitos prédios, muita renda, muito dinheiro e não vê necessidade nenhuma de enriquecer mais. Vender também não interessa; aquilo há ainda de dar mais... O resultado é que nunca tantos foram prejudicados por tão poucos.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Passagem da São Paulo rural para a São Paulo urbana. Fonte: Instituto Moreira Sales. Disponível também em: http://www.aprenda450anos.com.br/450anos/img/livro/LS12_D.jpg

¹⁴⁷ Luís Martins, *Terrenos baldios*, OESP, 17.07.1952. Ver anexo: 59.

2.3.3. São Paulo: a cidade aristocrática

Para Lakoff (1985, p.40), quando temos a possibilidade de compreender nossas experiências (em termos de objetos e substâncias), existe a possibilidade de escolhermos alguns elementos dessas experiências e tratá-los como uma entidade discreta ou mesmo como uma substância discreta. Assim, as experiências tomadas como entidades nos conduzem às categorizações e nos permitem tomá-las como objeto do nosso raciocínio. A maneira de perceber os eventos, as emoções, as idéias, etc., por meio de entidades nos permite a criação de inúmeras **metáforas ontológicas**.

Essas metáforas são recursos que permitem fins diversos. Elas permitem a racionalização das nossas experiências, facilitam a referência, nos ajudam a quantificar e identificar objetos, além de fixar causas e objetivos. A idéia da metáfora ontológica tem sua força, entre outros aspectos, na possibilidade de um objeto físico ser um *contenente* de uma série de orientações muito semelhantes ao próprio homem. Da mesma forma como o homem tem o seu interior e a sua exterioridade, da mesma forma como ele contém significações desse mundo, por deslocamento, os objetos físicos também comportariam essas mesmas significações.

Poderíamos entender a paisagem como um objeto no mundo físico que também se manifestaria como uma *substância-contenente*. O entendimento desses conteúdos seria regulado por essas metáforas ontológicas, pelas quais essa paisagem chega aos nossos olhos. A paisagem pode ser conceituada como *campo de visão* ou como um *contenente*. O próprio termo – *campo de visão* – é uma metáfora natural ligada ao fato de podermos olhar um território dado, fixando-lhe uma fronteira limitada pelo que podemos perceber pela visão (LAKOFF, 1985:41).

As metáforas ontológicas mais recorrentes são aquelas que tomam o objeto físico como uma pessoa. A personificação nós dá a chance de compreendermos os sentidos que recobrem alguns fenômenos. Os aspectos humanos personificados nos objetos são passíveis de compreensão a partir de

nossas próprias motivações e objetivos. Numa paisagem literária, a exploração dos conteúdos presentes nas metáforas construídas pelo narrador pode nos orientar no entendimento dessa reconstrução do mundo. Numa visão discursiva, a exploração das intenções e das significações, que ligam a metáfora ao enunciador, proporciona o entendimento das questões e das interações do sujeito. A metáfora nos ajuda compreender a percepção da paisagem e da sua re-transmissão ao mundo sob a forma literária.

São Paulo é discreta, distinta, um tanto seca de expansões: amar para entendê-la. Veste-se com sobriedade, é calma e lânguida nos gestos, tem a voz profunda e grave das pessoas educadas em colégios caros, gosta de exibir um certo puritanismo severo, aliás superficial: no fundo, é bem capaz de grandes farras, desde que se realizem em lugares discretos e fechados. Rio é completamente diferente. Veste-se espalhafatosamente, com cores berrantes e vivas; é agitada nos gestos, ri muito e alto, pega você pelo braço no meio da rua e leva-o a tomar um chope na “terrasse” do bar mais próximo.

[...] Uma é loura, a outra morena. Uma gosta mais de receber em casa, pois teve educação européia, sabe comer bem e possui a paixão dos bons vinhos, dos móveis ricos e das belas decorações; a outra adora a rua e a praia, prefere comer em restaurantes e marcar encontro com você no bar.¹⁴⁸

São Paulo, sob a figuração de um feminino aristocrático, toma a sua significação se entendermos a capital paulistana como ainda mantendo seus ares de cidade europeizada, cuja população ainda era marcadamente influenciada pelos hábitos da cultura que floresceu e viveu das riquezas da elite cafeeira. Uma cidade aparentemente marcada por linhas e expressões de uma arquitetura rígida e de caráter reservado e moderado.

A severidade reina absoluta nas ruas, e podemos vislumbrar uma paisagem cujo rigor não favorece aos encontros descontraídos. São Paulo, como uma mulher aristocrática, distanciada, é uma paisagem hermética, incompreensível àqueles que não a conhecem. Suas significações mais profundas parecem estar encobertas sob uma camada de verniz que oculta suas mazelas, suas deficiências e suas fragilidades.

¹⁴⁸ Luís Martins, *Cidades*, OESP, 03.02.1952. Ver anexo: 45.

Imagem 19

Rua barão de Itapetininga – Anos 40¹⁴⁹

Se procurarmos entender as figurações do feminino na obra de Luís Martins, num contexto amplo, encontramos uma afluência dos conteúdos psíquicos que aproximam a consciência pessoal às camadas mais profundas do inconsciente. Essa aproximação entre estes dois mundos psíquicos – o consciente e o inconsciente – pode ter o meio literário como um veículo de expressão dessa proximidade. Meletínski (1998, p.23), apoiando-se na

¹⁴⁹ “Lançadas as bases de uma sociedade industrial, o País estava pronto para integrar-se ao resto do mundo. Nas ruas o estilo de vida copiava a Europa. A moda provava isso”. Texto que acompanha a foto in Vários Autores. *São Paulo 100 anos de industrialização – 1880-1990*. São Paulo: Editora Três – Isto É. 1990.

psicologia analítica de Jung, acredita que exista uma mútua correlação entre o mundo interior do homem e seu ambiente e que esses encadeamentos seriam objetos tanto da imaginação poética como da criação mitológica.

No caso do nosso cronista, cujo “mapa de realidade” flerta com as inspirações (ora suaves, ora mais sedutoras) do encontro com os arquétipos da *anima*, temos comumente que a cidade apresenta-se sob a figuração do feminino. A cidade pode, neste momento, ser reconhecida como uma das possíveis manifestações do arquétipo da Grande Mãe, sob a perspectiva produtiva e confortante da fertilidade, representada pela acolhida de um útero protetor e doador da vida.

O útero fértil da Grande Mãe é expresso pelas imagens do dia, do mar, da fonte, da terra, da caverna, da cidade. Nesse estágio, correspondente à estada da criança no útero materno (a identidade de filogênese e ontogênese), a morte e o nascimento têm lugar à noite, e a existência antes e depois da morte é idêntica. A este estágio corresponde também a união incestuosa direta inocente com a mãe (MALETÍNSKI, 1998:25).

Desta maneira, São Paulo e Rio de Janeiro, evocadas como figuração do feminino, põem em evidência as necessidades do homem em estabelecer uma unidade integradora, uma paisagem que possa absorvê-lo, nutri-lo e afastá-lo das vicissitudes do esforço pela sobrevivência.

São Paulo, sob a metáfora da mulher aristocrática, nos encaminha para uma especificidade dessa correlação entre o mundo exterior e o mundo interior do narrador. Revela-se o anseio pelo retorno à proteção de um mundo conhecido e seguro, representado por uma cidade que se apresentava como herdeira de uma cultura européia. Uma urbanidade mais próxima da infância do cronista, e também das suas primeiras impressões assim que chegou a São Paulo.

São Paulo ainda é uma cidade que carrega em sua urbanidade as características de uma urbanização européia. Um pequeno pedaço do mundo europeu encravado nos trópicos do Hemisfério Sul. Algumas percepções da paisagem paulistana da década de cinquenta representavam um retorno ao mundo matricial da cultura européia.

As marcas dessa paisagem cultural eram o vestígio de uma tradição urbanística. Sob os olhos no narrador, era a presença propícia a existência plena. Mas, se por um lado a cultura européia pode ser vista, isso em breves momentos de nostalgia, como grande representante da civilização ocidental, não podemos deixar de indagar o que representaria a paisagem cultural brasileira e sua identidade ainda em construção.

A representação de São Paulo oscila entre duas identidades bem distintas: ora apresenta-se como uma paisagem tropical, ora como uma paisagem de zona temperada: uma, talvez, mais perto da força bruta na natureza; a outra, mais perto do que se acreditava ainda representar o requinte, o bom gosto e a elegância. Todavia, a predileção parece recair sob os ares amenos de uma geograficidade meridional que, em verdade, é também parte integrante da geografia de São Paulo.

Chegue-se bem perto de mim, descanse as mãos enluvadas, aconchegue-se confortavelmente na maciez do “manteau”, que eu vou lhe contar um segredo: o frio chegou. Ora essa, que grande novidade, diz você. É, sim senhora, uma grande novidade, é uma novidade importante. É uma viagem súbita e imprevista do trópico para as terras da zona temperada, é um regresso à Europa, é um mergulho na Civilização. Você toma um conhaque?¹⁵⁰

2.3.4. Da cidade francesa à cidade americana

A São Paulo dos anos cinqüenta já era uma cidade das multidões. Era metrópole dos homens obscurecidos e perdidos na imensidão de faces adormecidas pelo anonimato. A cidade, de grandiosidade nascente, já era desatenta com seus habitantes que passeavam despercebidos e esquecidos por suas ruas e esquinas. Homens já eram *homens como outros quaisquer*. A imensidão da cidade já dissolvia as particularidades singulares do indivíduo que, agora, era mais um rosto em outros milhares. O anonimato – característica libertadora das cidades européias do século XIX – retira o conforto e a identidade prazerosa do homem das metrópoles tardias da América tropical.

¹⁵⁰ Luís Martins, *E o frio chegou*, OESP, 25.04.1952. Ver anexo: 51.

São Paulo – cidade da pressa – já nos anos cinqüenta não permitia o flunar dos passeios beaudelaireanos. São Paulo já era a cidade do banal, na qual o pitoresco é absorvido pelas preocupações cotidianas. Cidade cujos personagens originais, paradoxalmente, surgem insólitos, desprovidos de vida, presos ao passado, destituído de sua vontade e vistos como frutos de diacronias insípidas.

Aliás, um indivíduo bastante banal. Os cabelos começaram a embranquecer e ele nem ligou. Um belo dia verificou que devia usar óculos; resignou-se. No meio da rua era um homem como outro qualquer, perdido na multidão; não despertava a atenção de ninguém por nenhum atributo original (não era pernetá, não tinha um halo luminoso na cabeça, não andava suspenso no ar). Antes diziam dele: “aquele rapaz”. Começaram a dizer “aquele senhor”. Aquele senhor de repente, deu para achar a vida muito inconveniente.¹⁵¹

A Cidade símbolo do progresso desenvolvimentista dos anos cinqüenta, já denunciava uma influência norte-americana, tanto na verticalização de suas construções, como nos modos e nas falas dos seus habitantes. Já era uma aglomeração urbana que correspondia às grandes pressões dos meios de comunicação de massa na qual os discursos começavam a ser padronizados pelos recursos tecnológicos.

A antiga cidade de tradições europeizadas, sobretudo francesa, poderia ser apenas pressentida, observada em seus retalhos urbanísticos ou pela insistência nos costumes de alguns de seus sujeitos. Mas algo ainda não havia mudado, ainda era a cidade-pastiche. Se não era mais uma cidade francesa, era algo que poderia girar em torno de Nova York ou de Chicago. Já era um cenário cujos personagens falavam uma língua americanizada, herdada do eficiente sistema de divulgação da cultura americana: o seu cinema de costumes.

¹⁵¹ Luís Martins, *A influência do outono*, OESP, 19.04.1951. Ver anexo: 43.

Falava-se em “argot” **macaqueado** do francês, como os jovens de hoje tagarelam numa gíria “made in Hollywood”. Lia Pitigrilli e Dekobra. Manejava-se o paradoxo, como a geração anterior abusava do trocadilho, e destes nossos dias apressados repete piadas de rádio. Não se dizia “adeus, velhinho”; porém, “au revoir mon vieux”.¹⁵²

Imagem 20

O postal acima, circulado no ano de 1923, mostra a rua Líbero Badaró tranqüila, enquanto no postal abaixo, de 1931, vemos movimento intenso de pessoas.

¹⁵² Luís Martins, *Um fantasma*, OESP, 21.04.1951. Ver anexo: 35.

¹⁵³ Disponível em: http://www.centrodametropole.org.br/zero/postais/101_badaro.jpg

¹⁵⁴ Disponível em: http://www.centrodametropole.org.br/zero/d_imagens/104_badaro.jpg

São Paulo, da década de vinte, entregava-se às transformações de uma cultura que instituiu o progresso como prerrogativa. Todavia, sua afrancesada vida anterior era perceptível em alguns raros momentos em que, algum habitante, surgia como uma personagem deslocada do seu tempo e de seu espaço original. Em *Um fantasma* há duas cidades literárias, uma que se apresenta sincrônica ao narrador e que toma a sua força a partir do progresso, e outra que vive apenas nas memórias e vivências de alguns de seus personagens anacrônicos. Trinta anos separam a mesma cidade, apartadas não apenas por uma temporalidade irrecuperável, mas também por uma mudança absoluta nas formas de convivência e modismos.

O que mais chocava naquele senhor era que estava absolutamente fora da moda. Parecia um figurino de 1920: jaquetão preto, colete, calças listadas, bengala e essa coisa absurda, grotesca, anacrônica e entretanto real, sólida, concreta, visível a todos os olhares: um chapéu coco. Quando o ônibus parou, ele se levantou e com uma polidez excessiva murmurou para os passageiros de pé, pedindo passagem: "Pardon!" Tendo involuntariamente roçado numa senhora gorda, repetiu a mesma palavra e, num gesto que lembrava Carlitos, tirou o chapéu. Ao saltar, endireitou-se, puxou do bolso um monóculo e encaixou-o no olho esquerdo. O ônibus seguiu e nós perdemos de vista o fenômeno, misturado à multidão que olhava estarecida¹⁵⁵.

São Paulo dos anos vinte fora substituída por uma cidade cujos padrões produtivos já não mais permitiam a mesma elegância e polidez que podia ser observadas em algumas ruas e em alguns de seus habitantes. É certo que em alguns bairros da cidade já havia uma população que estava envolvida com a produção nascente de uma cidade industrial. Como Mário de Andrade havia narrado, a cidade já se *contorcia no Brás* na década de vinte. Porém, alguns recortes urbanísticos ainda conservavam seus aspectos europeus. Durante a década de quarenta, Prestes Maia empreendeu grandes mudanças na região central de São Paulo. Algumas dessas mudanças resultaram em certo contraste entre o novo e o antigo, o que despertou a atenção do cronista.

¹⁵⁵ Luís Martins, *Um fantasma*, OESP, 21.04.1951. Ver anexo: 35.

O mesmo ocorre com a Rua Santa Ifigênia, cujo calçamento está exigindo os cuidados da Prefeitura, tanto mais que cruza com a belíssima Ipiranga, cuja pavimentação magnífica oferece um contraste chocante com a antiquada da Rua Santa Ifigênia. São melhoramentos urbanos imprescindíveis, tanto mais que só é possível conservar em bom estado um calçamento reformando-o de tempos em tempos.¹⁵⁶

Imagem 21

Largo Santa Ifigênia - 1957¹⁵⁷

No século XX, Santa Ifigênia sofreu grandes transformações. Foi fortemente atingida pelo Plano de Avenidas durante a gestão do prefeito Prestes Maia. As Avenidas Ipiranga, Rio Branco, Duque de Caxias, Cásper Líbero e Senador Queiroz dividiram o bairro em setores. Essas novas porções do bairro acabaram evoluindo diferentemente entre si. Provavelmente o setor mais preservado é aquele onde se localiza a Igreja de Santa Ifigênia – onde se conservou bem um pedaço da cidade francesa do início do século XX.

¹⁵⁶ Luís Martins, *Aquele Velho século XX*, OESP, 24.10.1942. Ver anexo: 04a

¹⁵⁷ Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/images/largo_santa.jpg

Imagem 22¹⁵⁸

Largo Santa Ifigênia

Rua Cáper Líbero

Esquina Rua do Seminário com Rua Brigadeiro Tobias

Rua Santa Ifigênia

Esquina Rua Santa Ifigênia com Rua Timbiras

Rua Cáper Líbero

¹⁵⁸ Áreas do Bairro Santa Ifigênia incluídas na minuta de tombado pelo CONDEPHAAT em. setembro de 2008. Resquícios da urbanização do início do final do século XIX e início do século XX. Fonte: fotos do autor. 2008.

Contudo, na década de cinqüenta, a cidade européia já estava perdida. Com a mutação da cidade segue-se à alternância de idéias, de hábitos e de valores. Não se alterou apenas modos de produção e arquiteturas. Novas formas de agir, de pensar e de falar foram substituídas. A paisagem urbana parece arrastar consigo certas reações que independem do raciocínio. L.M. considera esses comportamentos como uma “gestualidade ritual”. Esses gestos, representativos de uma civilização, foram largamente modificados durante as mudanças urbanas entre as décadas de vinte e cinqüenta. Os rituais europeus foram paulatinamente substituídos por aqueles que caracterizavam a cultura norte-americana.

Os gestos rituais de há 30 trinta anos atrás eram bem diferentes dos de hoje. A vida modificou-se com rapidez. Num restaurante, num cabaré (não havia “boites”, então) o homem normal utilizava-se de toda uma coleção de atitudes e de palavras que variavam de acordo com as circunstâncias, mas circunscreviam a padrões consagrados pelo uso comum. Para comer, para beber, para amar, para andar na rua, havia uma certa forma de olhar, de falar, de fumar, de cruzar as pernas, de segurar a bengala (havia bengalas, então) que era característica da época – e que passou.¹⁵⁹

Essa americanização foi legitimada pela ideologia do progresso. A partir dos anos vinte, os primeiros arranha-céus, símbolos da modernidade, foram construídos em São Paulo. Em alguns anos, ela se tornou a cidade mais verticazalizada da América Latina. Em todo caso, foi o projeto de urbanização de Nova York (*Building Code*), que inspirou os urbanistas paulistas. Doravante, a elite paulista passará a se voltar para a América do Norte e tentará produzir réplicas do *Empire State Building*. Os altos prédios associados ao progresso tecnológico simbolizavam a expansão cultural e coincidia com o desenvolvimento econômico dos Estados Unidos. Houve mesmo uma política governamental que estimulou a construção desses grandes imóveis.

¹⁵⁹ Luís Martins, *Um fantasma*, OESP, 21.04.1951. Ver anexo: 35.

La Banque Nationale d'Habitation finança la construction et l'achat **d'appartements** [grifos nossos] pour La classe moyenne et l'État établit une limite minimum de superficie, excluant ainsi les personnes de revenu inférieur. La B.N.H. construisit aussi des « casas populares », équivalant des logements sociaux, pour les travailleur qui recevait entre un et trois salaires minimums (SANGODEYI-DABROWSKI, 2000:90).

A busca por uma urbanização de caráter norte americano está intimamente colada a uma conquista de identidade nacional. A urbanização européia estava associada a um passado colonial, mas com o advento da República, toda uma elite se voltava para a busca de uma identidade brasileira. O próprio projeto dos modernistas já idolatrava a cidade industrial e o poder da máquina como fundadores de uma brasilidade inaugural. A proximidade do Centenário da nossa Independência impulsionava obras e projetos de remodelação da cidade. O crescimento econômico do início do século e o nativismo que se desenvolvera no pós-guerra contribuirão para formar uma São Paulo como centro de renovações culturais.

Seria essa “construção de cidades” que tanto empolgaria a Mário de Andrade como a Oswald de Andrade, a suas figuras máxima do nosso modernismo, tornando-os poetas da cidade. Mário em *Paulicéia Desvairada*, uma ode ao progresso da cidade que se metropoliza, e em Oswald de *Os Condenados*, um amor entranhado à cidade que palmilha quarteirão por quarteirão, captando toda a atmosfera de um centro de ebulição em seus diversos bairros (AMARAL, 1972:43).

Porém, se houve um elogio ao progresso dentro do caldo cultural do modernismo brasileiro, já podemos perceber, com Luís Martins, certa crítica ao progresso desenfreado. A nostalgia e o saudosismo revelavam especialmente uma substituição abrupta de um modelo de urbanidade que também era matricial. Uma passagem cujos procedimentos causaram torpor e desalento.

A cultura francesa não é tomada como modelo de urbanidade apenas pela **presença de** influências. Vemos que também ela mantém-se como referência cultural a partir da **ausência** de práticas urbanas nas cidades brasileiras, incluindo entre elas, a cidade de São Paulo.

Tendo as cidades européias como referência, nossas paisagens urbanas apresentam-se como *cidades sujas*. Nas narrações, observamos uma paisagem urbana marcada pela deterioração e pelo descaso. A degradação é um indesejado elemento característico das nossas paisagens urbanas. Em

relação aos cuidados com a qualidade urbana - entre a mentalidade europeia e mentalidade americana - parece haver uma queda que se manifesta em indesejáveis padrões de higiene e de pouca atenção às condições estéticas.

Aquela senhora e aquele “gendarme” não podiam compreender que alguém estivesse jogando deliberadamente na via pública um papel, ou outra coisa qualquer; uma via pública não é uma lata de lixo. Naturalmente aquele pobre senhor deixara-o cair sem querer. O “gendarme” e a senhora tinham a mentalidade da gente que vive na Europa; o cavalheiro a de um indivíduo que reside no Brasil. Nas cidades brasileiras tudo que não serve se atira nas ruas. Por isso vivem as nossas vias principais e mais belas tão sujas, com escórias de toda natureza, maço de cigarros vazios, pedaços de papel, cascas de frutas, retalhos de jornais, etc.¹⁶⁰

Na década de cinqüenta, os ares europeus já haviam sido dissolvidos, tanto pela verticalização dos arranha-céus como pela horizontalidade. Condições que faziam com que os seus habitantes se perdessem dentro da grandiosidade e da imensidão. Para aquele que vive ao rés-do-chão, não há a possibilidade de se compreender a totalidade de uma cidade como São Paulo. A particularidade é apreendida, entretanto, perde-se a noção de conjunto. A paisagem paulistana, sob uma vista panorâmica, já era uma paisagem desconhecida e que se assemelhava às grandes metrópoles norte-americanas. A paisagem parisiense, encontrada ainda em alguns recantos, cede vez a uma identidade coletiva norte-americana, é a Nova York dos trópicos.

Quem vive numa cidade não a conhece. Conhece pedaços, pormenor, certas ruas, alguns recantos, determinados aspectos, mas dificilmente pode ter uma idéia de conjunto. Quantas vezes, ao ver fotografias aéreas desta cidade, um paulista se assombra:

- Ah! Isto é São Paulo. Pensei que fosse Nova York!¹⁶¹

¹⁶⁰ Luís Martins, *Cidade suja*, OESP, 30.04.1952. Ver anexo: 54.

¹⁶¹ Luís Martins, *A cidade desconhecida*, OESP, 25.07.1952. Ver anexo: 60.

2.3.5. São Paulo das chuvas silenciosas

Vou sob a chuva, calado e só,
vulto que se dissolve vagamente no silêncio da noite,
e, como sombra esquiva, se integra na paisagem noturna.
Luís Martins¹⁶²

A paisagem noturna de São Paulo era marcada pela mesma diversidade perceptiva dos agitados dias da cidade. Arrastava consigo uma população variada, e era cenário das contradições humanas. Diferentemente da cidade diurna, concentrava-se num pequeno espaço; era uma paisagem vibrante e nebulosa, agitada e, por vezes, melancólica.

Em São Paulo, a vida noturna está limitada a uma área pequena. É uma ilha rumorosa e povoada, que se situa entre o Largo do Paissandu, a Praça Júlio Mesquita e a Praça da República. Mais ou menos. Uma ilha de população muito mesclada e que, lá para as tantas, costuma ter passos um tanto trôpegos, de cansaço e de álcool. Uma ilha em que se discute futebol, samba, as qualidades e os defeitos das mulheres, tudo com uma certa incoerência, embora com bastante animação: animação e incoerência que deveis atribuir ao avanço da hora.¹⁶³

¹⁶² Luís Martins, *Passeio sob a chuva*, OESP, 27.05.1951. Ver anexo: 37.

¹⁶³ Luís Martins, *Vida noturna*, OESP, 17.10.1952. Ver anexo: 66.

Imagem 23

Vista Noturna de São Paulo - 1958¹⁶⁴

A São Paulo noturna, dos outonos chuvosos, era depositária de toda *tristeza funda, fina e fria* que o coração dos homens podiam carregar. Uma paisagem obscurecida pelo isolamento do narrador. Ela carregava consigo todo o silêncio das ruas tecidas nas sombras da noite. Por entre um emaranhado de calçamentos tocados pela memória, encontramos uma paisagem intimista que nos permite desfrutar o sabor de uma caminhada esculpida pelo devaneio e pelo lirismo. As águas das noites paulistanas não distorcem apenas as formas da cidade, elas dissolvem também a própria realidade imediata na qual o narrador está mergulhado. O narrador responde à solicitação de uma paisagem que se desfaz em águas. E assim, seus próprios pensamentos se esvaziam na medida em que também se diluem as luzes, os brilhos e a claridade de uma paisagem trêmula e hesitante.

¹⁶⁴ Fonte. AZEVEDO, Aroldo. *A cidade de São Paulo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1958. v.I. Contra-capá.

Na noite de chuva, ando e esmo pelas ruas desertas da cidade. O sutil, o doce, o triste prazer de ir assim sem destino, sozinho, pelas calçadas molhadas, enquanto um chuvisco fino, quase uma garoa, cai tenuamente, umedecendo tudo. Andar sob a chuva pelas ruas noturnas foi um dos hábitos sentimentais da minha mocidade.¹⁶⁵

A chuva, calma e serena, cai e os seus fios de águas são riscos finos que perturbam a rispidez do mundo. A água que encharca o terno e lhe retira toda a sisudez da elegância é a mesma água que desfigura a cidade. O chuvisco fino e frio risca a paisagem, que doravante é uma multiplicidade infinita de pequenos traços que cintilam sob luzes artificiais.

São Paulo dos chuviscos finos é uma paisagem riscada por linhas retilíneas, uma paisagem que sente ferozmente o peso da gravidade, força indelével que traz ao solo o império cinzento da noite chuvosa. Poderíamos entrever, através do riscado da chuva, as formas da cidade - apenas um vulto. O que conta é a paisagem desfigurada pelas águas, um cenário melancólico. É a experiência, solitária e arriscada, do encontro do homem consigo mesmo.

A chuva continua a cair, leve e misteriosa, formando em torno das lâmpadas dos postes de iluminação um halo embaçado e trêmulo. Sinto-me distante de mim mesmo, do meu ser atual, da minha condição de homem feito; estou longe, numa outra cidade, tenho vinte anos e na próxima esquina a aventura me espera. A aventura indefinível, que tanto pode ser solitária efígie humana solta na noite, como a sorte grande, um fantasma ou o encontro súbito com a Poesia.¹⁶⁶

2.3.6. A cidade-esfinge

A cidade de São Paulo começa a desfigurar-se. A verticalização já é uma marca da urbanidade nos anos cinquenta. O modelo americano de verticalização, que havia se iniciado discretamente na década de vinte, já era o dominante. A cidade futurista dos modernistas já estava em franca atividade. A cidade industrial, de escala descomunal, já começava a se pronunciar. Indústrias, máquinas, automóveis, se alastravam por novas avenidas, por entre novos edifícios, em um frenesi apressado, desmedido. Cidade de crescimento descomunal, não surpreendeu apenas os seus observadores mais imediatos,

¹⁶⁵ Luís Martins, *Passeio sob a chuva*, 27.05.1951. Ver anexo: 37.

¹⁶⁶ Idem..

mas também espantou inúmeros pesquisadores estrangeiros (THÉRY, 1989:105).¹⁶⁷

Os prédios, num ímpeto irresistível, levantaram-se para o céu. Apitos de fábrica, estrondos de bondes, ronronar macio de automóveis, num ritmo cada vez mais acelerado num tom cada vez mais alto, mais estridente. Avenidas que se rasgavam, edifícios que se demoliam. Maior, maior, sempre maior, o monstro tentacular vai devorando terreno, vai se alastrando, vai crescendo para todos os lados e para o alto. E espaço riscado de aviões de cobre o frêmito da cidade gigantesca.¹⁶⁸

A década de cinquenta marca definitivamente uma paisagem urbana regida pelo movimento da multidão e pelos novos ritmos laboriosos de uma cultura heterogênea. Uma grande cidade absolutamente voltada para as inovações, imersa no ideário de futuro progressista. Uma paisagem percebida como cidade-monstro, devoradora; é a cidade tentacular de Émile Verhaeren, que abocanha sensibilidades ao envolvê-las na obscuridade dos seus espaços incomprensíveis.

A cidade, como já foi vista, é símbolo matriarcal por excelência. Para o narrador, São Paulo é ventre materno devorador. Como uma deusa Kali, doadora da vida e da morte, sorve as individualidades e as devora em seu interior. A cidade sob a folhagem da mãe simbólica une compaixão e violência; da mesma maneira que algumas criações míticas uniam dois mundos, a cidade industrial personifica o visível o invisível, a luz e a sombra, a grandeza da sua opulência técnica e o abandono do homem comum ao estarrecimento diante da insensatez e da incompreensão.

¹⁶⁷ Hervé Thery escreve sobre a impossibilidade de não prestar atenção a uma cidade que em 1950 não figurava entre as 15 maiores aglomerações do mundo e que já em 1975 ocupava o sexto lugar. In Hervé Thery, *Le Brésil*, p. 105.

¹⁶⁸ Luís Martins, *Uma cidade nasce e cresce*, OESP, 26.04.1952. Ver anexo: 52.

Imagem 24

Kali matando os generais de Asura, Rakta-Vija, Índia, séc. XVIII¹⁶⁹

Como nos conta o seu narrador, uma grande cidade como São Paulo precisa ser descoberta. Sua grandiosidade encobre o lirismo e o peculiar. As exigências objetivas desse mundo urbano achatam as sensibilidades por intervenção do império da banalidade e do trivial. Para entendê-las é necessário um mergulho sensível em suas ruas, para daí depreender a poesia perdida pelo progresso mecanicista. O cotidiano dessas cidades, inclusive São Paulo, é hábil em destituir do homem a sua própria humanidade.

Nesse cadinho colossais em que todas as raças se fundem, em que todos os idiomas se falam, em que todas as ambições encontram eco, vivemos todos nós. Estamos na cidade, em seu bojo, em sua entranha – e não a conhecemos. Toda grande cidade é um mistério. Toda grande cidade conserva segredo. Toda grande cidade oculta de seus próprios filhos certas particularidades. É necessário devassá-la, pesquisá-la, trazê-las à luz. Muitas coisas, por serem tão cotidianas e tão banais, nos parecem despidas de qualquer interesse; entretanto, conservam uma poesia oculta, um lirismo sutil que nos passa despercebido.

Foi a isso que um cronista carioca, João do Rio, chamou há muitos anos “a alma encantadora das ruas”.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Fonte: Joseph Campbell, *O poder do mito*, p. 216.

¹⁷⁰ Luís Martins, *Uma cidade nasce e cresce*, OESP, 26.04.1952. Ver anexo: 52.

2.3.7. São Paulo: a morte dos ritos agrários

São Paulo transformou-se definitivamente numa metrópole, uma aglomeração na qual os indivíduos são destituídos da naturalidade da inocência. A simplicidade perdeu o seu espaço em razão de um agrupamento humano que tendeu à complexidade das relações coletivas e ao isolamento do homem comum. O mundo urbano industrial fundiu-se à máquina e à produtividade, e afastou-se gradualmente da natureza. Os ritos agrários de fertilidade, ligados aos ciclos naturais, foram absolutamente sufocados pela artificialidade das técnicas de uma cidade moderna.

Pertencemos a uma época sem ingenuidade e sem pureza, incapaz de conservar a tradição dos ritos mais belos. O São João antigo tinha qualquer coisa de um mito festivo, assemelhava-se a esses festejos agrários em que se celebrava a renovação da Natureza e a perpetuação da vida. Era uma festa encantadora, em sua simplicidade, na comunhão que estabelecia entre os homens, festa cristã em sua mais alta acepção.¹⁷¹

A cidade maquinal é a cidade dos movimentos abruptos, dos barulhos ensurdecedores, do ritmo inapreensível pela sensibilidade humana. A cidade perdeu o seu caráter matriarcal de acolhida. O turbulento mundo urbano tornou-se uma cultura às avessas, onde a brutalidade estava associada aos artifícios técnicos de uma sociedade industrial cujas condições surgem inadequadas à convivência humana.

Hoje, o que há é uma coisa brutal: apenas barulho e nada mais. Em pleno coração de uma cidade de dois milhões de habitantes, assombrando os turistas desprevenidos e perturbando a noite dos que já se saciaram dos muitos e variados ruídos diurnos desta tumultuosa Capital.¹⁷²

Com as mudanças que ocorreram com a cidade de São Paulo, houve também uma alteração, tanto nas expectativas, quanto na capacidade perceptiva dos seus habitantes. O sossego e o recolhimento de uma cidade ainda ligada aos costumes rurais foram substituídos por novas formas de urbanidade. A serenidade e o silêncio das paisagens citadinas de pequeno porte se perderam no cotidiano industrial. Os remotos elementos paisagísticos

¹⁷¹ Luís Martins, *Falta São Pedro*, OESP, 28.06.1951. Ver anexo: 39.

¹⁷² Idem.

bucólicos, e seus festejos que celebravam os rituais ligados a terra, gradualmente começaram a ser dissolvidos pela ensurdecadora civilização da máquina.

Num pequeno burgo de vinte mil habitantes, anterior à fase industrial e à tração motorizada, como era São Paulo do século passado – o desenvolvimento urbano ainda não bastante diferenciado do ambiente rural, como característica de norma de vida – tudo era sossego e monotonia; os cidadãos, acostumados a uma existência pacata e silenciosa, apenas quebrada pelas serenatas dos estudantes, possuíam reservas nervosas acumuladas por um ano inteiro de sons tranquilos e reconfortantes. Os rojões de Santo Antônio e São João eram a contrapartida necessária de rumores festivos, contrabalançando, uma vez por ano, a imensa serenidade da cidadezinha mergulhada em silêncio.¹⁷³

A cidade industrial é um fato incontornável dentro do desdobramento urbano paulistano. As tradições rurais, seus festejos, seus sons, não encontraram mais espaços dentro dessa nova urbanidade; mesmo nos momentos ritualísticos, em que há apenas alusões ao mundo rural – os folguedos de junho, mesmo assim, algo está definitivamente perdido. O elo ritualístico que integrava o homem com a natureza estava definitivamente rompido. O homem citadino mergulhou definitivamente no mundo dos ruídos das máquinas, dos rugidos das fábricas, dos ensurdecadores sons das cidades modernas.

Hoje tudo é diferente. O cidadão vive numa grande cidade industrial, com os ouvidos cheios de apitos de máquinas, buzinas, sirenes, estrondos, rádios, altifalantes – elementos inevitáveis da grande e fremente orquestração urbana. Seus nervos estão permanentemente tensos nesse pandemônio, onde é obrigado a viver numa correria constante, ganhando o pão de cada dia graças ao suor do seu rosto ou às migalhas de seu cérebro.¹⁷⁴

¹⁷³ Luís Martins, *Campanha do barulho*, OESP, 15.06.1954. Ver anexo: 86.

¹⁷⁴ Idem.

2.4. São Paulo: Identidade americana

A metrópole paulistana da década de cinqüenta incorporava uma identidade bem específica. Seus arranha-céus, suas avenidas, suas construções em concreto armado passaram a representar a conquista de uma posição de destaque dentro da urbanidade brasileira. Era momento em a urbanidade paulistana abandonou definitivamente suas raízes européias, passando a constituir-se uma metrópole eminentemente americana.

O meio intelectual paulista da época vivia em franca efervescência e ebulição criativa. No Teatro Brasileiro de Comédia, consagrados atores estrangeiros encenavam ao lado dos brasileiros. Havia muitos incentivos à literatura. No apoio financeiro, necessário à aquisição de acervos e às Bienais, despontava as figuras de Yolanda Penteado e Ciccilo Matarazzo. São Paulo iniciava seus caminhos no cosmopolitismo e abandonava definitivamente seus ares de cidade de província. Sobre esse revigorante período cultural escreveu Anna Maria Martins:

A Vera Cruz, graças a Franco Zampari, impulsionava a indústria do cinema nacional. As artes plásticas encontravam em Yolanda Penteado e Ciccilo Matarazzo o apoio financeiro necessário à aquisição de acervo, à implementação de museus. E a 1ª Bienal de Artes Plásticas de São Paulo foi acontecimento que extrapolou as fronteiras do país. Escritores ilustres aqui estiveram. Simone de Beauvoir, Jean Paul Sartre, William Faulkner, Jorge Luís Borges, aglutinavam ao seu redor, em recepção que lhes eram oferecidas, a intelectualidade paulista (ANNA MARTINS, 1996:03).

Imagem 25

O centro da cidade e os bairros orientais – (foto da E.N.F.A. 1950).¹⁷⁵

Anna Martins (1996, p.04) participou ativamente desse período e relata que era do conhecimento dos intelectuais paulistas, e que corria à boca miúda, uma pitoresca observação do escritor William Faulkner, acerca da paisagem paulistana. Conta-se que, ao acordar pela manhã e avistar a paisagem paulistana do seu quarto de hotel, Faulkner teria, por breves momentos, se esquecido que estava em São Paulo e acreditou estar em Chicago. São Paulo estava, a partir daquele momento, marcada por uma paisagem industrial, símbolo do progresso e da desenvoltura.

Uma represa, uma usina de força, um sistema de barragens logo seriam construídos para ampliar o potencial da região. A demanda tornar-se-ia espantosa, pois São Paulo registrou, em 1953, uma procura de energia elétrica para cada residência maior que a de Chicago (MOTA:2003)

De agora em diante, a paisagem de São Paulo se tornará um fenômeno perceptivo que impressionará pelo arrojamento das formas modernas e esguias

¹⁷⁵ Fonte: AZEVEDO, Aroldo. *A cidade de São Paulo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1958. Vol.III. p276.

promovidas pelo concreto armado; assombrará pela velocidade das máquinas que tomarão espaço dentro de uma urbanidade atroz; será um tanto inóspita, um tanto cruel. A civilização da máquina e da tecnologia dominará a paisagem que se destruirá e se reconstruirá constantemente.

Já data desse momento, década de cinqüenta, certo achatamento dos elementos que caracterizam uma paisagem pitoresca. A paisagem paulistana iniciava uma trajetória de indistinção pela grandiosidade, de estarecimento pelas enormes dimensões, de entorpecimento dos sentidos pela profusão de solicitações perceptivas.

A americanidade da metrópole paulista parecia afirmar-se pela liberdade absoluta nas suas expansões, tanto no plano horizontal, quanto no plano vertical. Não havia limites, e nessa nova paisagem americana, os grandes símbolos eram as próprias estruturas que evidenciavam a exaltação do ideal progressista. A paisagem paulistana iniciava a abolição dos vestígios da natureza tropical, dentro da qual, um dia, ela se estabeleceu.

Por volta dos anos cinqüenta, ainda havia alguns resquícios dos antigos *Campos de Piratininga* e da floresta tropical de altitude. Todavia, já eram pequenos tecidos de uma natureza que foi paulatinamente sendo substituída pela artificialidade do mundo moderno. Cristalizava-se definitivamente a paisagem urbana moderna, inspiração e anseio dos intelectuais do Alto Modernismo Brasileiro.

Entretanto, nas percepções particulares do homem sensível - ora um homem comum, ora um literato comprometido - antevemos uma derrocada desse mundo artificial. Um universo que seduzia pela ousadia e inovação, mas perturbava pela voracidade e pela frieza. São Paulo, enfim, já era a cidade americana, cujo passado foi destituído, cujo presente era solicitação constante de adequações e mudanças.

TERCEIRO CAPÍTULO

PAISAGEM E DISCURSO LITERÁRIO

3.1. Paisaginário e paisageria

Para Osborne (1974, p.220), a arte é uma forma de auto-expressão pelo meio da qual o sujeito ganha a sua posição no mundo. Essa é uma característica que nem sempre esteve presente durante a história da civilização e da própria arte. A importância da expressão do sujeito na obra artística sofreu grande variabilidade no tempo e no espaço. Assim as religiões orientais e a cristã medieval teriam classificado de egoísta o desejo de auto-expressão do artista. Porém, atualmente, a atitude que prepondera é a de que auto-expressão se justifica por si mesma. Assim, como tomamos a literatura como meio de estudo da percepção da paisagem, a hipótese de trabalho também levará em conta a subjetividade inerente relacionada à percepção do artista e à plasticidade expressiva de seus narradores.

O termo “paisagem” agrupa uma grande variedade de conceitos em torno da sua significação. Dessa maneira, sabe-se que o termo “paisagem” é polissêmico e está associado a uma vasta complexidade de fenômenos, de idéias e de percepções. Klein, ao lidar com os **estudos historiográficos** sobre a paisagem, data o século XIX como o período em que história da arte se encontra com a paisagem. Acrescenta ainda que os estudos da paisagem - feitos pelas ciências culturais desse período - buscaram suportes em ciências naturais como a geologia, a física, a botânica e a geografia. Assim, desde o início dos estudos da paisagem, já se configurava uma disposição acadêmica para o encontro interdisciplinar (KLEIN, 2000:54).

Para o historiador urbano Lepetit (2001, p.34), a paisagem é um processo complexo, uma vez que nada garante um ponto fixo, uma âncora ou um referencial preciso capaz de julgar os deslocamentos relativos aos elementos que estruturam a paisagem. Como é sabido, na paisagem tudo muda, inclusive o ponto de vista do observador.

Mikesell (1972, p10) afirma que o conceito de paisagem tem sido usualmente utilizado pelos geógrafos quando se tem a intenção de preservar ou reter a impressão causada por uma área, ou por objetos dessa área que

possam produzir impressões. Explora a ambigüidade do termo relacionando-o ao território e mesmo a um cenário. Finaliza salientando outros usos do conceito por várias ciências sociais. Ressalta que a reconstituição e a interpretação da paisagem também são objetos de arqueólogos, e ainda discorre sobre os trabalhos de descrição da paisagem feita por romancistas e pintores. Pode-se, também, observar com Béguin que da paisagem tanto se apreende a cultura material de uma sociedade quanto a cultura subjetiva e espiritual.

(...) vimos que a paisagem serviu primeiramente a desencadear a divisão natural da superfície terrestre, em seguida foi enfrentada *como aparência rica de símbolos* [grifo nosso] e indícios a serem decifrados, conduzindo às realidades técnicas, geológicas, econômicas e sociais, para as quais a paisagem traz chave de compreensão (BÉGUIN, 1995:74).

Portanto a paisagem apresenta-se ao pesquisador como um objeto híbrido. De um lado pode ser analisada por um viés metodológico objetivo que busque reconstituir a formação e estrutura física de um espaço. Por outro, podemos entendê-la como um fenômeno pleno de plasticidade interpretativa. Embora o conceito de paisagem agrupe tanto fenômenos objetivos quanto subjetivos, uma abordagem que toma a literatura como meio de entendimento do mundo tem necessariamente como ponto de partida a relação simbólica que o observador, artista ou narrador, mantêm com a paisagem. Por isso, exploramos os processos perceptivos que unem o homem a seu espaço, destacando a subjetividade desse encontro.

Assim sendo, se dermos um passo em direção ao entendimento do mundo simbólico, encontramos na literatura a mesma plasticidade, a mesma fusão entre matéria e psique que também dão origem ao fenômeno da *paisagem*. Segundo Antonio Candido, a fantasia nunca é pura, “ela se refere constantemente a uma realidade: fenômeno natural, *paisagem* [grifo nosso], sentimento, fato, desejo de explicação, costumes, problemas humanos, etc. Eis porque surge a indagação sobre o vínculo entre fantasia e realidade...” (CANDIDO, 1972:804). Segue concluindo a importância da literatura enquanto função integradora e transformadora da realidade. Segundo alguns revestimentos ideológicos, uma literatura pode tanto **edificar** quanto **ferir** os interesses de um padrão social vigente.

Tanto a literatura quanto a significação da paisagem inserem-se em contextos complexos. Uma função literária de grande auxílio no entendimento das relações sociais é aquela que sugestiona a *representação* de uma realidade. Este entendimento faculta uma maior inteligibilidade em relação a essa realidade, e, em nosso caso, amplia a elucidação acerca dos estudos da percepção da paisagem. O processo imaginativo presente na literatura não o desliga da sua inspiração no real. A paisagem, reelaborada pela arte literária, passa a assumir uma representação social ao mesmo tempo sensível e intelectual.

Meletínski explora o estudo dos arquétipos como fonte de análise para a crítica literária. Muitos desses arquétipos então ligados aos ciclos naturais. O próprio ritmo poético estaria ligado ao ciclo natural uma vez que há uma sincronização entre o organismo com os ritmos naturais. Afirma que os ciclos naturais determinam não apenas imagens e temas, mas até mesmo gêneros inteiros. O símbolo atuaria como unidade de comunicação – como um arquétipo. O símbolo conservaria uma grande potencialidade significativa, e seria visto não apenas como um reflexo da realidade, mas, às vezes, oposta a ela.

Os ritmos poéticos são estritamente ligados ao ciclo natural pela sincronização do organismo com os ritmos naturais, por exemplo, com o ano solar: a aurora, a primavera e nascimento estão na base dos mitos do nascimento do herói, sua ressurreição e a derrota das trevas (este é o arquétipo da poesia ditirâmbica). O zênite, o verão, a união, o triunfo dão origem aos mitos da apoteose, dos esponsais sagrados, do paraíso (o arquétipo da comédia, do idílio, do romance). O pôr-do-sol, o outono, a morte levam aos mitos do dilúvio, do caos e do fim do mundo (arquétipo da sátira). A primavera, o verão, o outono e o inverno originam respectivamente a comédia, o romance de cavalaria, a tragédia e a ironia (MALETÍNSKI, 1998:31).

Assim, nossas hipóteses levam em conta tanto a paisagem concreta, enraizada e ligada ao mundo real, quanto à paisagem simbólica e subjetiva presente nas narrações das crônicas. Percepções e representações que têm inspiração tanto nos ciclos naturais do regime geográfico, como nas estruturas da paisagem sensível.

Chegou a primavera. Chegou sem fanfarras e hinos e odes e ditirambos e foguetes e discursos. Chegou com seus pés de relva fresca e de silêncio e é apenas um tom mais doce na paisagem, um colorido mais suave nas rosas, uma claridade mais enternecedora nas manhãs. O pão que se recolhe de manhãzinha à porta da casa tem outra frescura e outro sabor; a água do filtro parece vir de fontes mais puras; o lotação que nos leva à cidade desliza mais suavemente sobre o asfalto; e os homens têm outra amabilidade e as mulheres sorrisos novos e perfeitos: sorriso de Primavera.
 [...] Apenas sentei-me à minha velha mesa e escrevi essa crônica. Como a fita da máquina é azul, acho que ela está razoavelmente cheia de Primavera.¹⁷⁶

A hipótese principal é a possibilidade da existência de dois momentos distintos na constituição da percepção e representação literária (ou artística) de uma paisagem. No primeiro momento teríamos um observador receptivo que recolheria impressões da paisagem objetiva, recortando alguns fenômenos dessa paisagem. Um recorte submetido ao olhar individual e particularizado, permeado pelo gosto e pela capacidade de apreensão do observador dessa realidade.

O narrador também é um observador do mundo, a ênfase das análises leva em consideração o fato de estarmos mais próximos da paisagem “experenciável” selecionada pelo observador/narrador. Neste momento da percepção, o sujeito é receptivo à paisagem, recebe o impacto dos objetos paisagísticos que passam a exercer uma força motriz sobre sua imaginação, sua fantasia e seus devaneios.

Nominamos essa geograficidade tensiva por ***paisaginário***, elemento recortado da paisagem sensível ligado ao observador e à materialidade geográfica. Categoria referencial de espaço que estimula e incita a imaginação criativa. Dessa maneira, alguns fenômenos ligados à geograficidade tensiva da paisagem passariam a receber uma carga afetiva de seus observadores. São objetos da paisagem que são depositários dos afetos e projeções psíquicas do observador. Como refluxo dessa carga afetiva, o ***paisaginário*** passa a intimar o desejo de comunicar o que foi percebido: sentimentos, lembranças, visões de mundo, etc. Vemos, por exemplo, como as sensações táteis de uma paisagem fria podem desencadear uma sequência de emoções delicadas e ternas no

¹⁷⁶ Luís Martins, *Primavera*, OESP, 30.09.1952. Ver anexo: 65.

observador e, a partir de então, temos um narrador que se desdobra em uma imaginação romanesca.

O frio quer dizer que estamos mais sensíveis, mais alertas, mais inteligentes. Mais delicados, mais ternos. Nossas mãos sentem nostalgia de outras mãos. Sim, falta um romance, convenhamos, para tornar esse frio perfeito. Mas em compensação temos, perante nós mesmos, uma boa desculpa para tomar um drinque: é que está fazendo frio.¹⁷⁷

Num segundo momento, temos o a constituição de um *percepto desse mundo*: a paisageria. Entretanto só temos contato com esse *percepto* através da sua expressão ou do seu refluxo ao mundo, seja através de uma reconstrução artística, científica ou atada à avaliação do homem comum. Neste momento já teríamos um sujeito mais comprometido com a paisagem percebida, uma vez que esse sujeito - entendido como narrador e enunciador de um discurso - reelabora as impressões recebidas do meio e posteriormente as reconstrói e as comunica ao mundo sob a forma de paisagem narrada.

A partir deste momento, temos o sujeito participativo no fenômeno de construção de uma nova paisagem. A figura do observador cede vez ao narrador que se apropria dos recortes da paisagem original, lhe confere camadas de sensibilidade e significações e os devolve ao mundo sob uma forma nova, revigorados, reconstruídos a partir de uma subjetividade interpretativa. Nomeamos essa força discursiva como ***paisageria***, fenômeno ligado ao enunciador. Ela está intimamente unida à narração, à estética e à necessidade de uma comunicação discursiva. Força que absorve o mundo e o recria.

Nas ruas, nos ônibus, nas casas de chá, as senhoras enluvasadas e embrulhadas em peles, os cavalheiros de sobretudo e “cache-col” dão ao ambiente uma aparência européia, um ar distinto. É uma atmosfera de doces sussurros e penetrantes perfumes. Têm todos um ar intelectual, mesmo quando falam da conta da lavanderia ou das dificuldades que há hoje em dia em se arrumar uma ama para tomar conta das crianças. Todos parecem tão inteligentes, tão cultos, tão refinados!
E a magia do frio.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Luís Martins, *E o frio chegou*. OESP, 25.04.1952. Ver anexo: 51.

¹⁷⁸ Idem.

O enunciador reconstrói o mundo a partir das sensações da friagem, e ao fazê-lo, adiciona camadas culturais européias à paisagem paulistana. Sob a força dessa enunciação, observamos um sujeito que associa a cultura européia ao refinamento, é um enunciador que quer-nos fazer acreditar que ainda existe uma urbanidade paulistana tomada pelos ares europeus.

Sob a força de uma ***paisageria europeizante***, o enunciador evoca a ascendência das suas escolhas, e podemos entrever o valor que é atribuído à europeização, uma reconhecida matriz cultural da urbanidade paulista.

3.3.1. O paisaginário ou a intimação do imaginário geográfico

Retomando os primeiros momentos do processo de perceptivo da paisagem, exploramos a possibilidade de encontrarmos elementos paisagísticos de grande significação representativa, elementos objetivos de uma paisagem, pertencentes ao mundo real, mas com a potencialidade de ser depositário das atenções do homem, da sua imaginação, do seu devaneio, de suas crenças e de seus sentimentos.

Da mesma maneira que um observador de uma paisagem é incapaz de apreender, ao mesmo tempo, todos os elementos de uma paisagem, o narrador dessa mesma paisagem também estará submetido à mesma limitação representativa. Esses limites se conferem pelas próprias imposições técnicas da qual ele se servirá para reconstruir sua paisagem.

Os elementos retidos pelo observador, ou escolhidos pelo narrador, são vistos como uma parte significativa da paisagem e receberão em nosso trabalho uma atenção importante. A seleção desses elementos está condicionada ao olhar subjetivo do homem comum e do artista. Esse recorte paisagístico, por ser uma parte do todo, já é algo diferenciado da paisagem sensível. É uma composição nova, permeado pelo olhar individual, cuja significação passa a ser compreendida por meio do entendimento das motivações e intenções do sujeito.

Esses objetos paisagísticos, selecionados pelo olhar do observador, por se tratarem de uma visão particular do sujeito, serão designados neste trabalho de ***paisaginários***. Nossa intenção será de aproximar esses elementos da paisagem concreta à imaginação humana. Investigando as possibilidades de que exista uma intimação desses estratos da paisagem na construção de um imaginário geográfico.

O *paisaginário*, um neologismo, está sendo proposto sob inspiração do Gilbert Durand, que considera o imaginário um grande acervo de imagens criadas pela imaginação humana. No imaginário Durandiano, há um mundo recriado pelo homem por mediação da faculdade imaginativa, “é a passagem do tempo e o desembocar de sua existência na Morte que motiva as elaborações desse imaginário”. Esse imaginário é um conjunto de representações subjetivas que assimilam os objetos do mundo criando um repertório de imagens psíquicas. (TADEU DA SILVA, 1990:41).

O espaço - sob a forma sensível da paisagem - é nosso ponto de partida para o entendimento do mundo, do homem e também da escrita desse homem face ao mundo. O *paisaginário*, em nossa tese, **não se apresenta como uma ficção**, não é fruto da elaboração criativa, ele pertence ao mundo geográfico, é localização no tempo e no espaço. Ele é a porção do espaço que intima e recebe as projeções imaginativas do homem, portanto tem uma orientação coletiva e geográfica já que pertence ao mundo das coisas; entendemos que ele é um objeto no mundo que inspira a imaginação.

Em si, ele é um elemento que compõe uma paisagem geográfica. Sua existência deve-se ao fato de que esse elemento toma uma significação peculiar dentro da percepção individual de uma narração. O *paisaginário* existe em latência dentro de uma paisagem, receberia uma carga imaginativa de seus observadores, para, daí, desdobrar-se em significações, mais ou menos abrangentes, de acordo com o refinamento estético que lhe é dado pelas intenções e artifícios da narração.

Paisaginário: entre a plenitude e o desencanto

A passagem do tempo, para Durand, conduz ao inexorável encontro com a finitude, com a angústia provocada pela idéia da morte e pelo fim da existência. Mesmo nas crônicas de Luís Martins, podemos recolher alguns exemplos desse desconfortável deslocamento do homem pelos dos dias, meses e anos (DURAND:1993).

Literatos como Mário de Andrade e Murilo Mendes não conseguiram se esquivar desse confronto angustiante no qual o ser se encontra irremediavelmente à frente de seu mais certo destino: o envelhecimento e o encontro com a finitude. A melancolia atrela-se ao conflitante deslizamento do tempo, e observa-se no mundo seres que perdem suas forças vitais. À idéia de tristeza soma-se a idéia de **desamparo**. Um desamparo entendido pelo viés psicanalítico e que está circunscrito em um *espaço psíquico* para além da angústia. Um momento psicológico de agonia primitiva, uma experiência descrita como um desmoronamento diante do perigo iminente. Cria-se um “agon” irremediável entre o homem e tempo, entre a existência e a morte.

“Acho terrível ter cinquenta anos”, afirma com melancolia o poeta Murilo Mendes, cujo cinquentenário há pouco festejou no Rio. Já Mário de Andrade costumava contar que a grande crise de sua vida ocorreu aos quarenta. Foi um momento duro de depressão, de desânimo, de tristeza, uma sensação de velhice, **desamparo** e solidão. Depois tudo passou e os cinquenta anos chegaram tão mansamente que ele nem os sentiu. Cinquenta anos, quarenta anos... Convenções. Um homem de 49 anos é tão velho quanto um de cinquenta e dois. O terrível mesmo é a gente crescer, tornar-se adulto, perder a inocência da infância, perceber as primeiras rugas, ver os primeiros fios de cabelo branco, pressentir no olhar das mulheres os primeiros desdêns, nos copos de vinhos primeiros tragos amargos, nos momentos vazios os primeiros cansaços.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Luís Martins, *Cinquenta anos*, OESP, 20.06.1951. Ver anexo: 38.

Podemos perceber essa dramática experiência mesmo a partir dos próprios escritos de Luís Martins em *Fragmentos mais ou menos líricos*, o narrador tece uma trama na qual a percepção do tempo é irremediavelmente aflitiva, na qual o tempo, depreendido das horas marcadas, nos espreita em cada sombra da existência. O presente é *barco sem bússola*, o futuro é um *aviso silencioso dos deuses* e o passado apenas *rastro de pensamentos*.

Do nada futuro. Deus cria o mundo a cada instante. A treva se transforma em luz e espaço, em som e lágrima, em grito e sangue, em desespero e amor. O presente, fugitivo fragmento temporal, é a pausa precisa em que teu coração pulsa, e esquivo instante que não podes captar – barco sem bússola, encalhado entre o que foi e o que talvez será. Feito és de passado: ele é tua matéria, tua essência, tua vida, a marca de teus dedos, o sulco de tuas lágrimas, o rastro de teus pensamentos. Os minutos que vivestes estão incorporados a ti, pulsam no sangue de tuas veias, marcam a tua presença insolúvel a tua carne, cada célula do teu corpo é construída de tempo – mas o minuto futuro te transcende e é o aviso silencioso de Deus a projeção as sombra misteriosa.

Pássaro sem canto, bilha sem água, voltará aos mistérios das tuas origens num minuto embuçado em perspectivas perdidas. Tempo abstrato irrevelado aos relógios, ação que se desprende lentamente do limbo, a morte te espreita no fundo dos dias ainda cobertos de silêncio.¹⁸⁰

Porém, partindo do espaço, e se entendermos o homem em um deslocamento eminentemente geográfico, encontraríamos predisposições que podem nos **distanciar da idéia da morte**. As necessidades básicas para a sobrevivência humana estão intimamente ligadas a sua capacidade de adaptação ao espaço. Os espaços econômicos, sejam agrícolas, sejam industriais, estão diretamente orientados para a manutenção do homem. Os próprios processos de urbanização e o deslocamento massivo de populações inteiras também estão atrelados a busca por melhoria de condições de vida. Mesmo quando os estudiosos do espaço procuram entender os processos de desvitalização dos grandes centros urbanos, chegam rapidamente à conclusão de que há uma busca, tanto dos cidadãos quanto das instituições, em encontrarem melhores condições de vivência e crescimento.

Fossem as cruzadas do período medieval, fossem as conquistas do Oriente e da América na modernidade - complexos movimentos sócio-culturais - ambos ambicionavam a conquista de possibilidades de uma existência mais

¹⁸⁰ Luís Martins, *Fragmentos mais ou menos líricos*, OESP, 05.08.1950. Ver anexo: 24.

confortável. Em momentos mais atuais, as questões ecológicas novamente colocam o espaço como materialidade essencial para a sobrevivência do homem no mundo. Mesmo que, em alguns momentos, a idéia de “espaço vital” tenha sido agudamente explorada por ideologias políticas expansionistas, ainda persiste um forte princípio da busca por uma existência plena através das experiências com o espaço.

Um desses momentos é quando deparamos com um espaço simbólico sagrado. Podemos observar que essa espacialidade também pode gerar a idéia de vitalidade. Nas terras brasileiras, no início da colonização, os rituais que mais impressionaram os conquistadores foram aqueles ligados ao *Mito da Terra Sem Mal*, um espaço sagrado, de um tempo também sagrado, uma espécie de paraíso Tupi que poderia estar escondido atrás de cada serra, de cada vale, de cada rio. A busca mitológica por essas terras era a grata concretização de um verdadeiro éden: onde roças cresciam sem serem plantadas e onde a morte era desconhecida. (VAINFAS:1995).

Podemos, mesmo, reconhecer, em certos relatos de viagens de Luís Martins, um encontro entre o homem e a paisagem na qual a intensa sensorialidade marca um contato de ordem sinestésica. Em *Sinfonia em Branco*, o narrador serve-se dos oxímoros para criar uma paisagem inaudível cujas notas sonoras pertencem a uma escala cromática reduzida apenas a uma única e sedutora cor.

É a *maciez da brancura de paisagens nevadas*. Nessa viagem pela Europa, o mundo fica enquadrado em pequenas janelas do trem, e a paisagem enquadrada se desloca velozmente: tanto seduz quanto assombra. Esse deslocamento pelo espaço dá oportunidades ao narrador de criar paisagens inusitadas e sedutoras. A sucessão de paisagens tanto absorve o narrador quanto o instiga a absorver o próprio mundo pelos sentidos.

Para o narrador, essa paisagem é espaço sedutor e agradável e se oferece ao ávido olhar do viajante. Há uma paisagem cuja dimensão visual cede vez aos sentidos do paladar. É uma **paisagem fágica**, que se nutre de cores, na qual texturas são sinestesicamente transformadas em sabores. Para o narrador, é uma **paisagem de açúcar**. É uma autêntica paisagem nutritiva que restaura e fortalece; metaforizada como alimento, é doadora de energia vital e está ligada ao prazer e ao essencial da existência.

Duas horas depois, a paisagem transformara-se estranhamente. O que era verde e cinza, era agora branco opaco, espesso e açucarado. A neve caía forte embaçando o vidro. Não se viam mais aquelas planícies extensas, montes de feno e uma casa ao longe. O cenário era agora mais acidentado, com pequenos vales, minúsculos montes, árvores encarapuçadas de algodão, tudo de uma irrealidade de cartão postal ou cartão de propaganda de esportes de inverno. Uma paisagem de neve. Não sei se essa idéia ocorre a toda a gente, mas na verdade eu senti vontade de comer a paisagem, felizmente, vieram nos chamar para o almoço.¹⁸¹

Em suma, trabalhamos com a idéia de que o deslocamento do homem na linha temporal o leva irremediavelmente à indesejável finitude e a angústia em face da morte. Em contrapartida, o deslocamento do homem pela tridimensionalidade do espaço nem sempre o conduz à mesma idéia de finitude ou agonia. Na elaboração do conceito de *paisaginário*, levaremos em consideração que o tempo simbólico relaciona-se diretamente com as significações e desdobramentos das *simbologias da morte*, em contrapartida, em proporção semelhante, o espaço simbólico estará mais próximo das *simbologias* que flertam com a idéia da vitalidade.

Diante da existência de um **paisaginário**, estaríamos diante de uma possibilidade da intimação da imaginação humana; processo criativo que tem sua origem no espaço, sob a sua forma, possivelmente, mais sensível e subjetiva: a paisagem. Sob o olhar subjetivo do observador, esse *paisaginário* passa a existir e a inspirar a organização do seu mundo interior.

¹⁸¹ Luís Martins, *Sinfonia em branco*, OESP, 04.01.1951. Ver anexo: 26.

Porém, como está também intimamente ligado ao mundo real, poderíamos reconstituir esses retalhos paisagísticos, localizando-os no espaço e no tempo, reconhecendo neles as forças que atuam nos olhares e na imaginação dos homens. Em suma, lidamos com estratos de paisagens significantes, que, por sua capacidade de comover e incitar o observador ao devaneio e a criação, receberiam o nome de **paisaginário**.

O reconhecimento do **paisaginário** em um discurso estaria especialmente apoiado em análises interpretativas de cunho *extensional*. São explorações semânticas discursivas que tendem a especificar o conteúdo, os indivíduos e as propriedades e estados de coisas que constituem um modelo formal de mundo. É uma semântica que Dijk atribui uma importância para os estudos em termos formais filosóficos e especialmente lógicos. Numa análise semântica extensional, destaca-se a relevância do entendimento do referente que está situado no mundo, ou fatos que constituem algum mundo possível (DIJK:2004).

Assim, o **paisaginário** seria uma categoria que se aproxima de uma abordagem objetiva da paisagem (porém submetido à escolha subjetiva do observador, já que é recortado pelo sujeito a partir de um conjunto de elementos que caracterizam uma paisagem). É de caráter dinâmico, ou seja, entendido como processo do encontro do homem com a paisagem, não atributivo essencialmente ao objeto e nem ao sujeito, mas da relação fenomênica desse encontro. Portanto, o **paisaginário** apresenta-se como a somatória simbólica das significações que uma paisagem possa inspirar.

O paisaginário seria elemento constitutivo de uma paisagem que atua isoladamente ou em conjunto a outros elementos. Dentro de uma análise sistêmica de uma paisagem, os **paisagísticos** atuariam simultaneamente. Porém, na perspectiva de um observador, e se considerarmos os limites da sua capacidade de perceptiva, não é tudo que se é percebido. Logo, há uma seleção desses elementos paisagísticos e sua posterior reorganização por meio de um discurso paisagístico.

A maleabilidade perceptiva de uma paisagem está ancorada nessa multiplicidade de arranjos que o olhar do observador produz ao selecionar e

combinar os ***paisaginários*** de uma paisagem. O resultado disto são percepções diversas, representações que unem, pela sensibilidade, o ser humano a uma paisagem sensível.

Um exemplo de paisaginário: a aridez

A crônica lida com os fatos jornalísticos, isso é um dado já sabido. Um cronista atento e comprometido com a sua cultura estará suscetível não apenas ao seu espaço mais imediato, como também estará influenciado pelos eventos que ocorrem em localidades mais distantes. Sem dúvida Luís Martins foi um cronista de São Paulo, uma aglomeração urbana industrial cujo fenômeno narrou durante mais de quarenta anos, apelidando essa cidade e sua complexidade de *Paulística*: amar para compreendê-la.

Contudo – e aqui reside a grandiosidade da crônica enquanto gênero literário, em muitos momentos, o leitor é surpreendido ao ver-se deslocado a outras paragens que não aquelas que lhe são mais próximas. Portanto, mesmo que haja uma concentração absoluta na recriação de paisagens paulistas, há momentos em que outras paisagens estão presentes. São instantes que poderiam passar despercebidos, mas que se analisados a contento contribuem ao enriquecimento e à solidez das pesquisas. Assim, encontramos em uma dessas crônicas uma paisagem ressacada e retorcida pelo clima do semi-árido nordestino. Os longos períodos de estiagem não podem ser utilizados para definir o clima subtropical (ou tropical de altitude) de São Paulo, porém, imerso que está na cultura brasileira, a seca de outras regiões será tratada com sensibilidade e comoção.

A tragédia da seca, que mais uma vez assola o Nordeste vem nos trazer à **imaginação** a pungente dramaticidade bíblica dos grandes êxodos humanos, através da terra calcinada. Um mundo que morre, que se contorce em convulsões agônicas de fome e sede, a grande fileira trágica atravessando dia e noite o deserto hostil – que grande assunto para o cinema! Não nos venham acusar de insensibilidade por querer transformar uma dolorosa ocorrência humana em divertimento público. Uma película, que tivesse a seca nordestina como fundo, teria o condão de comover e de despertar a solidariedade de toda a gente, mais talvez que se escrevessem a respeito. A arte cinematográfica tem enorme penetração na sensibilidade popular. Ela poderia representar ao vivo a tragédia,

fazendo de certa maneira que o espectador a sentisse e a vivesse em vida a sua intensidade irrespirável.¹⁸²

A seca nordestina pode bem ser vista como um fenômeno social, a sua complexidade abrangente não se limita apenas às ocorrências observadas no século XX, ela é mesmo secular. Porém, nos reservamos a possibilidade de inserir esta característica geográfica nos fenômenos que denominamos de *paisaginário*.

Como estão narradas em *Seca e cinema*, as implicações imaginárias que decorrem das terras áridas ultrapassam os limites das implicações sócio-políticas. A dramaticidade decorrente do flagelo a que são submetidas às populações chega a tomar dimensões apocalípticas. A **aridez geográfica** é um *paisaginário* que toma proporções amargas e aproxima o homem da paralisante ideia da proximidade da morte iminente. Esse paisaginário está na base da migração, da fuga e da evasão da inospitalidade geográfica.

O narrador é tomado de horror e repulsa e se esforça na caracterização de um mundo deformado e agonizante: *um mundo que morre e se contorce em convulsões agônicas de fome e medo*. É uma paisagem de penumbra em meio à luz escaldante de uma geografia hostil. O próprio narrador nos dá a chave para reconhecermos essa paisagem forjada de terras abrasadas. “*Uma película que tivesse a seca nordestina como fundo, teria o condão de **comover e de despertar** a solidariedade de toda a gente, mais talvez que se escrevessem a respeito*”: diz o narrador.

Encontramos aqui um grave momento de enunciação, quase apelo doloroso daquele que acredita na persuasão das imagens, e, notadamente das imagens se fazendo por mediação da ficção. Mas a película ainda não existe, o que existe é a narratividade contundente de um narrador que tem a intenção de comover e despertar para a tragédia do cotidiano dessas paragens secas e inóspitas.

A paisagem literária criada é contorcida, árida e ingrata. O afeto discursivo que funda essa paisagem (*paisageria*) é uma sensibilidade solidária e de caráter transformador.

¹⁸² Luís Martins, *Seca e cinema*, OESP, 10.04.1951. Ver anexo: 33.

Paisagerias positivas e estimulantes, muito provavelmente, pela distância existente entre o narrador e a paisagem sensível.

Para aqueles que vivem *in loco* esses elementos áridos da paisagem, é bem provável que os afetos sejam bem diferentes. A imaginação para os homens da seca realmente pode girar – como está descrito na crônica – em torno de oásis paradisíacos, ihas de felicidades distantes desses ***paisaginários*** áridos que apenas despertam o medo e a insegurança. A força motriz de tais ***paisaginários*** promoveria a crença em uma *terra edílica*. Esses elementos da paisagem promovem o êxodo e a evasão por esgotamento do ânimo e coragem

O ***paisaginário***, como foi dito, surge como uma somatória das possibilidades de criação inventiva de uma paisagem, de caráter centrípeto, alterar-se-ia constantemente já que podem resultar do olhar e da escolha subjetiva. Como os *paisaginários* são objetos que existem no espaço real, têm a potencialidade de assumir um caráter de observação coletiva, uma vez que esses “objetos paisagísticos” podem ser vistos por qualquer sujeito. O reconhecimento do *paisaginário* possibilita a observação dos elementos constitutivos mais significativos de uma paisagem e simultaneamente, em razão de serem depositários das aspirações e do simbolismo da mente humana.

Há uma força tensiva estruturante no ***paisaginário*** que corresponde à própria grandeza das inúmeras possibilidades de sensações que o espaço promove. Os exemplos abundam nos textos estudados. Se lidarmos com a dimensão de um ***paisaginário vertical***, encontraremos o **elevado** e o **baixo**, elementos significativos para o entendimento dos afetos e das imaginações ligadas a essas paisagens. Assim, a serra e o mar estão alinhados dentro de um ***paisaginário*** tensivo cujo eixo é a altitude. Se tomarmos um eixo horizontal de deslocamento do homem, encontramos um ***paisaginário horizontal*** ligado à **proximidade** e à **distância**. As paisagens exóticas e as paisagens domésticas estão ligadas a esse ***paisaginário*** no qual a tensão estabelecida dá-se entre o **remoto** e o **nativo**, entre o excêntrico e o familiar. O ***paisaginário*** constitui-se para nós na totalidade dessas categorias conflitantes

do espaço, uma geograficidade tensiva que também estaria na intimação do imaginário geográfico.

A paisagem sensível é fenômeno eminentemente sintético, agrega, ao mesmo tempo, estruturas físicas e a sua significação; um desdobramento espontâneo da percepção do homem em contemplação com o espaço. O ***paisaginário*** é um fenômeno analítico: parte da reflexão crítica que se esforça em entender a paisagem, e revela-se nos artifícios empreendidos pelo intelecto em reconhecer os elementos mais significativos dentro em paisagem dada.

3.1.2. A paisageria ou a afetividade discursiva da paisagem

“Pôs todo o seu ser apenas no seu olhar.
 Acreditou que podia ser “puro olhar registrador”.
 Mas quem gosta de descrever olha ávido demais para
 deixar de dar às coisas uma parte da sua própria vida...
 A dualidade desaparece... Ele queria ver,
 testemunha ativa de um universo em que o homem é estrangeiro,
 Gaston Bachelard

Sustentamos a tese de que a ***paisageria*** é uma categoria eminentemente subjetiva da paisagem, porém com laços íntimos com a paisagem sensível, uma vez que ela é uma intenção organizadora que dá sentido aos recortes paisagísticos (***paisaginário***).

Então a ***paisageria*** seria o caráter simbólico da paisagem sob inspiração das inquietações e dos devaneios do homem comum, de seus delírios imaginativos e de suas necessidades individuais. Força motriz de cunho individual cuja transferência ao mundo dá-se por refinadas técnicas expressivas. A ***paisageria*** seria o comprometimento do enunciador com o mundo, que ao expressar-se, dá origem ao o discurso paisagístico.

Pelo discurso, o enunciador transmite ao seu leitor novas paisagens, novos objetos de admiração e de contemplação, ou mesmo ratifica o valor de outras paisagens já aceitas pela coletividade. Bachelard (1990, P.07) relata o olhar de um narrador que, através de suas delicadas observações de um mundo real, passa a ordená-lo de maneira alquímica, transmutando-lhe os

sentidos e recriando-lhes novas significações por meio da imaginação, sejam eles o poeta, o sonhador, ou o próprio leitor, todos imaginam e entregam-se, com efeito, à arte do devaneio. Por isso, a fenomenologia ajuda-nos a restituir a subjetividade das imagens, ao mesmo tempo em que mede sua amplitude e sua força. Para ele, nesse nível literário, a dualidade do sujeito e do objeto é matizada e iluminada, isso significa que, por meio da imagem, une-se uma subjetividade pura e efêmera a uma realidade que não chega a sua completa constituição.

O filósofo retoma a força da intuição outrora em repouso, aqui o dinamismo do sonho do indivíduo recria o que vê. Mesmo se esse narrador apenas tenta lançar um olhar despretensioso, largo e tímido ao universo que o circunda, mesmo assim o seu olhar também é penetrado por esse mundo. Fusão que toma corpo e forma, peso e medida, suavidade ou aspereza pelas letras da narração.

Sob essa inspiração, a paisagem recriada por um narrador seria única, uma vivência subjetiva, força motriz individual que une homem a uma paisagem. A vivência dessa paisagem é um mergulho solitário, por vezes corajoso, em razão do impacto psíquico do encontro do corpo com o espaço. Não deixa de ser, conseqüentemente, uma vivência exploratória que se faz a partir da narração. Essa paisagem pessoal, essa recriação do mundo, tornar-se-ia coletiva pela narração literária.

A intenção em comunicar-se através da paisagem vivida tornar-se-ia uma **paisageria**, um desdobramento daquilo que está nas aparências da vida e de suas correlatas correspondências. A **paisageria** insere o sujeito em um plano mais refinado de observação e o relaciona com o painel paisagístico (**paisaginário**) observado. Uma **paisageria** abarca o espírito, os desejos, as presenças e as ausências daquele que observa o mundo. Por intermédio da **paisageria**, o enunciador traz à tona a sua paisagem interior. Comunica, através da narração, todo o fascínio, admiração ou torpor que ela inspira. A percepção da paisagem é parte da memória e passa a ser material estético do narrador, e a narração literária permite a partilha dessa percepção.

Em princípio, essa percepção era evento solitário e subjetivo, carregado de inspirações pessoais, desejos e afetos. Torna-se, a partir da generosidade criada pela instância estética, uma possibilidade real de comunicabilidade, de aproximação ao leitor (ROSENFELD, 2006:26). Torna-se uma tentativa, eficaz ou falha, de transmitir ao interlocutor o sublime e a dor de uma experiência com o mundo. Estaríamos, então, diante da força discursiva de uma **paisageria**, fusão indelével de uma espacialidade específica e da força estética e persuasiva de seu narrador

No estudo da **paisageria**, é explorada a força motriz estética e subjetiva que está presente no seio da narração e que alinha discursivamente, recortes de uma paisagem (**paisaginário**). Uma **paisageria** está intimamente ligada à inspiração pessoal e a imaginação do narrador. Nesse momento, a análise semântica do discurso já é de caráter “intencional”. Busca-se um significado e a uma interpretação das expressões do discurso que estão em evidência. É uma análise que pode referir ou denotar um objeto ou uma propriedade “no mundo”. Essas interpretações dependem de fatores contextuais, como por exemplo, motivações pessoais (vontades, desejos, preferências, propósitos, intenções), enfim, tem dimensões subjetivas.

Estaríamos falando do processo de percepção em que o observador passa a **interagir** com a paisagem, apropriando-se de sua natureza e se comovendo a partir dela. Nesse momento o sujeito muda o seu “status quo” e estabelece um contato ativo com a paisagem. Doravante há um **enunciador** da paisagem que inicia um processo de **reconstrução** do que se viu, do que se sentiu e do que se percebeu. Os estratos paisagísticos (**paisaginário**) são recriados e comunicados sob essa nova forma de paisagem, uma paisagem discursiva.

Nesse segundo momento, há a força motriz do sujeito-narrador em relação ao que foi percebido. Nomeamos essa força organizadora de **paisageria**. Segundo nossa hipótese, seria uma força híbrida que estaria na gênese do discurso paisagístico, mas que ainda está intimamente ligada à paisagem sensível.

Assim, entre a paisagem real e a paisagem literária (mundos criados pela realidade e ficção) tecemos a hipótese de existir essas duas forças processuais ligadas à percepção da paisagem. Ambas ligadas à percepção individual. Portanto, o enunciador de uma paisagem se interpõe entre o observador de uma paisagem sensível, e o narrador de uma paisagem literária.

A ***paisageria*** pode ser reconhecida pelo retorno ao mundo de paisagem apreendida, um regresso paisagístico sob forma discursiva. Uma operação entre o nível lingüístico e o extralingüístico pleno de significações subjetivas e sócio-culturais (BRANDÃO, 1995:10); um discurso cuja reelaboração submete-se a verdadeiras folhagens poéticas, recobrindo um espaço de afetividade tão diverso quanto a própria *infinitude* da faculdade imaginativa.

A ***paisageria*** seria o comprometimento do sujeito com o mundo que, ao ser expresso, dá origem ao discurso paisagístico. Através desse discurso, criam-se novas paisagens, novos objetos de admiração e contemplação, ou mesmo ratifica-se o valor de outras paisagens já aceitas pela coletividade.

Nossos narradores estão diretamente ligados a essa linha tensiva constituinte do ***paisaginário***, cuja complexidade geográfica induz a impressões diversas e conflitantes. Ora posicionam-se em uma polaridade dessa linha tensiva, ora em outra, passam a criar paisagens literárias tão inusitadas e distintas para o mesmo espaço vivido. Variações motivadas não apenas pelos seus sentimentos e crenças, esperanças e decepções, mas também pela própria complexidade das paisagens que observam e pelas quais são influenciados.

3.2. O Paisaginário nas crônicas de Luís Martins

3.2.1. O paisaginário americano

Holanda escreve sobre a tentativa de ser implantada, em nosso território, uma cultura européia. As nossas condições naturais, senão completamente adversas, ao menos eram largamente estranhas às tradições milenares européias. Assim, novas formas de convívio e de técnicas foram trazidas de regiões distantes e implementadas em ambiente por vezes hostil e desfavorável, o que nos leva a ter a sensação de sermos *desterrados* em nossa própria terra. O historiador reconstrói as origens da sociedade e do temperamento brasileiro, tendo como método uma dialética que evita o comprometimento com visões autoritárias. Assim os *contrários* são vistos e entendidos dentro da complexidade que podem expressar. Nosso temperamento e nossas visões de mundo, enquanto brasileiros, compartilham da mesma lógica dos contrários que fundam nossa cultura (HOLANDA:1976).

Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro sistema de outra paisagem (HOLANDA, 1976:03).

O mundo americano e a peculiaridade de sua natureza física e humana marcaram profundamente o homem europeu. Assim, o recorte paisagístico da pulsante paisagem americana tomará sua significação dentro da própria americanidade, ou mesmo fora dela. Se acompanharmos a correspondência entre Mário de Andrade e Tarsila do Amaral, veremos que há uma paisagem americana de tamanho e vulto que até mesmo inaugura novas estéticas. Mário de Andrade apóia-se no exotismo e na singularidade na natureza americana dos trópicos para daí retirar força discursiva na intenção de construir uma identidade brasileira. Fala de um “matavirginismo”, fundador de uma postura e de um caráter expressivo para a cultura. Assim o que o seria o exótico, para a

cultura européia, na nossa paisagem apresenta-se sob um ***paisaginário*** de eminente caráter *endógeno* (MARIO & AMARAL: 2001).

A paisagem americana pode também ser construída sobre inúmeras projeções que o Novo Mundo exercia sobre as mentalidades colonizadoras européias. Assim, em poucos séculos, o imaginário geográfico das terras americanas é tecido em torno da irresistível atração para a aventura e para a busca de riqueza. Daí para que as paisagens do Novo Mundo passasse a evocar uma imaginação paradisíaca foi só uma questão de tempo.

Porém os olhares sonhadores e utópicos, pouco a pouco, cederam lugar a um imaginário geográfico ligado a uma espacialidade cujas forças motrizes eram o estranhamento e o exótico. Assim a paisagem americana é uma construção cultural que, por muito tempo, foi erigida sempre em par opositivo à paisagem européia já construída (CANCELLI:2004).

Herdeiros intelectuais da cultura européia e de sua *diáspora*, somos representantes de uma verdadeira cultura de implantação, e vivemos o estranhamento como a marca identitária das paisagens americanas.

O ***paisaginário*** pertinente à paisagem americana é permeado pelo assustador, pelo estranho e pelo exótico. É um *paisagianário* que deixou de ser familiar e cujas estruturas são de difícil assimilação. É um registro imaginário geográfico que flerta com o “Unheimlich” de Freud, o misterioso e o lúgubre são evocações intimamente relacionadas à paisagem americana, em especial àquela tropical, nosso interesse primeiro. Um ***paisaginário*** permeado pela possibilidade da existência do caótico, do surpreendente, do inesperado. Em suma, é permitida a observação e a construção de uma paisagem nova, na qual aquilo que é desconcertante é condição integradora do espaço (FREUD, 1985).

De uma maneira geral, a América remete à idéia de vastidão e de brutalidade. Se acompanharmos Beaudrillard em seus relatos de viagens à América do Norte, encontraremos algumas categorizações da cultura americana que levam em conta a grandiosidade de suas características geográficas. Fala-se de uma América sideral, na qual a vastidão está aliada à idéia do novo e da descoberta. A dimensão geológica nos afronta ao mesmo

que é portadora de signos quase que indecifráveis àqueles que lhes são estrangeiros. Apesar de tratar-se de paisagens dos Estados Unidos, a imponência dos elementos que causam o assombramento – a imensidão e vastidão – também estão presentes na natureza tropical americana.

Dans ce gigantesque amoncellement de signes, d'essence purement géologique, l'homme n'aura été pour rien. Seuls les Indiens peut-être en ont interprété une faible partie. Pourtant, ce sont des signes. Car l'inculture du désert n'est qu'apparente. Tout le pays navajos, le long plateau qui mène vers le Grand Canyon, les falaises qui précèdent Monument Valley, les abîmes de Green River (le secret de tout ce pays est peut-être d'avoir été un relief sous-marin, et d'avoir gardé une surréalité de relief océanique à l'air libre), tout ce pays éclate d'une présence magique aux Indiens, qui n'a rien à avoir avec la nature (BAUDRILLARD, 1986 :9).

O que podemos apreender, a partir de Baudrillard, é que alguns elementos constitutivos da paisagem podem desencadear representações bem diversas de acordo com seus observadores. Para os navajos, a imponência desse paisagínario (do deserto) representa mistério mágico, já para o cientista europeu é uma desertificação perturbadora.

Além de uma natureza de dimensões surpreendentes o próprio padrão das edificações das cidades e das metrópoles americanas também contribui para a caracterização das paisagens brutais das Américas. Porém, a brutalidade americana, vista pelos olhos dos europeus, em parte está presente em nossas retinas, visto que somos também herdeiros dessa cultura meridional.

Portanto, não é surpresa que nossa própria identidade americana e tropical ganhe seus contornos a partir das comparações com as paisagens européias. A nossa identidade, diferentemente dos navajos norte-americanos, não está condicionada apenas aos trópicos. Como observaremos, as narrações de nossas paisagens tomam como referências paisagens meridionais da Europa. Assim como os trópicos exerceram grande pressão na imaginação da Europa, a própria paisagem européia exerceu grande força sobre as fantasias e fabulações do homem de nossas paragens. De tal modo que podemos observar o estranhamento do narrador em *Sinfonia em branco*,

ao narrar a extravagância de uma paisagem européia, quase imaginária, que absorve as características exóticas que nos tinham sido atribuídas.

São *paisagens de neve* vista por um narrador impressionado por uma paisagem sedutora e sinestésica. Tal irreabilidade paisagística faz apelo não apenas à visão, mas também ao paladar, São paisagens saborosas de texturas convidativas. São paisagens que foram construídas por meio de inúmeros discursos, nesse caso específico, cartões postais e propagandas de esportes. Seja pela tradição oral, seja pela tradição literária ou por outras interferências culturais, as imagens de uma Europa meridional tornou-se também parte do nosso imaginário coletivo.

Duas horas depois, a paisagem transformara-se estranhamente. O que antes era verde cinza, era agora branco, de um branco opaco, espesso e açucarado. A neve caía forte, embaçando o vidro. Não se viam mais aquelas planícies extensas, montes de feno e uma casa ao longe. O cenário era agora mais acidentado, com pequenos vales, minúsculos montes, árvores encapuçadas de algodão, tudo de uma irreabilidade de cartão postal ou cartas de propaganda de esportes de inverno. Uma paisagem de neve. Não sei se essa idéia ocorre a toda gente, mas na verdade eu senti vontade de comer a paisagem, felizmente vieram nos chamar para o almoço.¹⁸³

O espaço conhecido e intensamente experimentado passa a constituir a monotonia do dia-a-dia no qual o tédio e o desinteresse imperam absolutos. Para o homem tropical, a banalidade é o seu próprio mundo, a paisagem do cotidiano é a paisagem anódina, momentaneamente destituída de suas potencialidades contemplativas e comoventes.

Daí que se permite o encantamento por mediação da paisagem européia, de suas cidades e de seus rios. Quando a realidade não interessa ao narrador, é nas distantes paisagens européias em que ele se refugia. Sena e Paris: águas femininas que serpenteiam entre cais floridos e que murmuram nas margens promessas de amores. Paisagem de amores permitidos. As tardes tropicais na cidade oficina não interessam.

¹⁸³ Luís Martins, *Sinfonia em branco*, OESP, 04.01.1951. Ver anexo: 26.

Num rádio distante, rola surdamente “La Seine” sua canção de amor. As águas murmuram docemente, à aproximação de Paris. Da névoa, da distância, do nada surge a grande cidade, palpitação humana na paisagem, força a graça, a majestade dos grandes “bâtiments” sombrios e meiguice de beijos sobre os “boulevards”. A água do rio se faz mulher, enlaça apaixonadamente o cais florido, para logo fugir, miragem esquiva, eterna promessa não cumprida.

[...] No rádio distante, a música chega ao fim. A sugestão de um grande rio cinzento batendo no cais de uma cidade adormecida se dissolve no silêncio da tarde tropical. Tudo retoma as proporções do cotidiano.

[...] Depois, o rádio começa a cantar um samba, reintegração na realidade. Mas a realidade não interessa.¹⁸⁴

A evasão da tropicalidade é necessária para a própria sobrevivência do narrador. Reprimido em seu fluxo afetivo pela realidade, evade-se em uma paisagem urbana imaginária, em uma Paris de amores perfeitos. « *Elle roule, roule/Vers La mer où tout finit* ». Sons de uma língua europeia presente nas tardes tropicais - não pelo desejo individual, saudoso e subjetivo - mas sim pela absorção coletiva de uma cultura ultramarina que ainda se fazia intensamente presente. Imagens, sons, paisagens, todo um mundo meridional e seus ritmos, cores sombrias e temperaturas amenas, ainda estavam simbolicamente presentes na intimidade das iluminadas residências tropicais.

3.2.2. O paisagianário tropical

Conti (2002, P.12), em artigo que expõe a possibilidade da existência de uma geografia dos trópicos, nos indaga como correlacionar uma noção de macroescala, como a de trópico, com os arranjos espaciais ou mesmo com a própria paisagem. Sobretudo, nos chama a atenção sobre a tomada de consciência de uma escala local na qual o homem está inserido.

Dentro de tal dimensão, deveremos entender esse plano geográfico correlacionado aos planos culturais e sociológicos. Somente assim, resgataríamos o eixo dos conhecimentos humanísticos que há milênios estão sob os olhares da ciência geográfica. O próprio conceito geográfico de *trópico* tem sido amplamente aberto a debates, alguns autores o destacam como

¹⁸⁴ Luís Martins, *La Seine*, OESP, 31.03.1951. Ver anexo: 31.

regiões quentes e úmidas, e, em outros, associando-o aos conceitos de seco e úmido.

Do ponto de vista de suas características naturais, a zona tropical tem uma identidade muito forte. Sua posição privilegiada em relação ao recebimento de radiação solar faz acumular o calor nessas latitudes, dotando-as de um excedente energético muito significativo sobre o restante do planeta. Estimativas indicam que esse superávit é, no mínimo, cinco vezes maior que o montante recebido pelas latitudes altas, como aquelas situadas além de 60 graus (CONTI, 2002:12).

O encontro do europeu com os trópicos ocorreu a partir dos séculos XV e XVI. O espanto com o novo ambiente foi notório. De uma primeira visão idílica, em pouco tempo, alterou-se para visões interesseiras. Mesmo durante o século XX, pesquisadores europeus ainda insistiam numa difícil compatibilização entre uma “civilização branca” e a hostilidade da “natureza agressiva dos trópicos”. Nas baixas latitudes encontravam-se facilmente focos de doenças causadas por uma insalubridade significativa (CONTI, 2002:15).

Em contrapartida, o homem meridional europeu e o homem tropical estão presentes tanto nos afetos com o espaço, quanto na elaboração de um mundo imaginado. Para Conti (2002, p.22), a exploração do imaginário humano pode nos levar as fronteiras entre o inconsciente e consciente humano, e o mundo dos fatos geográficos não compreende apenas climas, propriedades agrícolas, povoamentos, mas também os sentimentos intrínsecos a esses fenômenos. Dentro dessa complexidade, dentro de um espaço vivido, percebido e imaginado é que teceremos as relações entre o homem e a tropicalidade. **Paisaginário** de importância capital para a percepção do homem brasileiro.

Para nós, interessados em como o homem percebe seu espaço e sua paisagem, e em como ele expressa essas percepções por meio da palavra, houve um momento reincidente e significativo que foi o reconhecimento da escrita de um homem, como não poderia deixar de ser, um *homem tropical*.

Luís Martins foi indubitavelmente um literato brasileiro bastante representativo da intelectualidade do século XX. Vale dizer foi um crítico do alto modernismo de São Paulo, mas não propriamente um modernista. Um escritor ligado à cultura européia, na qual foi formado, assim como toda a sua geração,

mergulhou intensamente na cultura do país, contribuindo para a construção de uma identidade coletiva. Sua formação era eclética, apesar de ter iniciados os estudos em Direito sem, contudo, terminá-los; dedica-se às letras em suas inúmeras expressões, jornalismo, literatura e críticas artísticas e sociais. Foi um autêntico representante do polígrafo, ator cultural que floresciam no caldo cultural brasileiro do início do século e que, aos poucos, foram substituídos pela nova sensibilidade (de cunho, sobretudo acadêmica) dos especialistas.

A sonoridade tropical

No exótico **paisaginário** americano, podemos destacar a **sonoridade ruidosa** de uma natureza calcada em uma fauna extravagante de característica endêmica. Durante viagem à Europa no início da década de 50, Luís Martins teve oportunidade de perceber paisagens muito diferentes das que sempre havia vivenciado no Brasil. Não foram apenas diferenças visuais, percebidas pela comparação dos diferentes relevos, formas de vegetação e de arquitetura. A introdução de uma paisagem **sonora** completou um cenário paisagístico do qual lamentava a ausência.

Esta viagem a Europa me proporcionou algumas conclusões pessoais de ordem moral. Verifiquei, em primeiro lugar, que não sou um pássaro viajero. Fui a Roma com a idéia de ir até Florença e Veneza, mas só a perspectiva de arrumar e desarrumar as malas me fez desistir de tudo. Sou um indivíduo tranqüilo e pacato com algumas intermitências líricas. Nesse momento em que escrevo, são dez horas da manhã, o dia está feio, frio e triste. O que eu não daria por um banho de piscina de fazenda, um cafezinho gostoso e um descanso na rede, **ouvindo ao longe o canto fatigado de uma juriti!**¹⁸⁵

Essa crônica de viagem lida com o estranhamento perceptivo e demonstra o quanto nossa realidade sensível constrói nossos mapas de realidade. De um lado a Europa, de outro os trópicos americanos. Podemos observar um narrador saudoso dos sons que pertencem ao mundo tropical e de suas aves endêmicas. A sonoridade que faz parte de uma paisagem natural pode também ser reconhecida como um **paisaginário** que põe em movimento a imaginação do narrador.

¹⁸⁵ Luís Martins, *Diário de viagem*, **Diário das Letras**, 01.01.1951. Ver anexo: 25b

Já em *País do barulho*, em uma linha tensiva que vai do **silêncio** ao **ruído**, a **sonoridade** pode também ser percebida como um **paisaginário** que pode distinguir duas paisagens culturais distintas. Há uma paisagem urbana europeia - **silenciosa e contida** – e há outra, **ruidosa e exasperada** que é a paisagem urbana das grandes cidades brasileiras.

Essa mania de fazer barulho, creio que é um vício caracteristicamente brasileiro. Todos sabem que as nossas cidades são as mais barulhentas do mundo. Paris, com seus cinco milhões de habitantes e sua quantidade enorme de automóveis, surpreende pela calma, a quietude e o sossego. Raramente, muito raramente – e só em caso de absoluta necessidade – o motorista parisiense arrisca-se a buzinar. Em todo caso, uma buzinação rápida e discreta. Se em Paris se buzina raramente, em Roma não se buzina nunca: é proibido. Lisboa, com o seu tráfego rigorosamente organizado, dá uma impressão talvez de excessiva ordem (um guarda me fez voltar do meio do caminho porque atravessara a rua fora da faixa de segurança), mas também de silêncio e de calma.¹⁸⁶

São Paulo da década de 50 já se constituía com uma cidade caracterizada por uma sonoridade que assombrava pela multiplicidade e quantidade de ruídos indesejáveis. O tráfego nas vias de circulação, já intensa no período, era um prenúncio da poluição sonora que caracterizaria a São Paulo em meados do século XX. Porém a cidade de São Paulo contava na época com três milhões de habitantes contra os cinco milhões de uma Paris reconhecidamente mais calma. É possível que o **paisaginário** sonoro esteja ancorado também na própria tradição da cultura brasileira. Em *O País do barulho*, são narradas as origens na conturbada formação urbana brasileira.

A própria corte portuguesa foi surpreendida ao chegar às terras coloniais com a grande profusão de culturas que se concentravam nas aglomerações urbanas do período. Inúmeros viajantes incluíram em seus relatos o estupor ao entrar em contato com a multifacetada cultura da época. A mistura de tradições indígenas, africanas estava efetivamente marcada por uma avassaladora espontaneidade que perturbou o observador europeu que chegava à colônia portuguesa. A vida cotidiana era por demais pitoresca ao olhar eurocêntrico. Os espaços públicos nos quais cultos a deidades negras e rituais animistas se misturavam a tradições católicas, eram atropeladamente miscigenados

¹⁸⁶ Luís Martins, *País do barulho*, OESP, 14.02.1951. Ver anexo: 28.

Por entrecruzamento de práticas culturais e religiosas de diferentes grupos, podiam ser observados grupos de negros por becos e ruas em verdadeiras manifestações dionisiacas de ruídos ensurdecedores e estridentes. A venda de escravos em ambientes abertos, a circulação e o comércio de mercadorias e alimentos por ruas, o coro de vozes esganiçado dos devotos em procissões completava o quadro profano e burlesco.

As ruas do Rio eram então uma miscigenação em todos os sentidos. Roupas e gestos diferentes, idiomas e dialetos se multiplicando, escutas de sons possíveis e desejáveis, fizeram do Rio uma sociedade múltipla, que procurava seu caminho através dos entrecruzamentos viáveis. Spix e Martius, com suas observações criteriosas, embora eurocêntricas, da sociedade carioca, descreveram essa situação incomum. Observaram um Rio de Janeiro onde se falavam “diferentes dialetos” e onde a multidão “de todas as cores e vestuários se cruzavam”. Havia barulho e comportamentos estranhos, ou nunca vistos ou não permitidos na vida da urbe européia. O vozerio interrompido e sempre repetido com que os negros levam de um lado para o outro cargas sobre varas, o chiado de um tosco carro de bois de duas rodas em que mercadorias são conduzidas pela cidade, os freqüentes tiros de canhão dos castelos e dos navios de todos os países do mundo que entram e o estrondo de foguetes com que habitantes, quase que diariamente já pela manhã festejavam os dias santos, confundem-se num estardalhaço ensurdecedor (MONTEIRO:2006).

É bem verdade que a vila de São Paulo desse período colonial era pacata e de expressão infinitamente menor do que a agitada e barulhenta capital colonial. Foi até mesmo essa tranqüilidade uma das razões pela qual a vila foi escolhida para abrigar uma das duas faculdades de Direito do início no século XIX. Assim São Paulo era a “cidade dos acadêmicos” exercendo, entre 1830 até 1870 uma função, sobretudo, educacional.

A escolha de São Paulo para acolher uma faculdade de Direito deveu-se exatamente à distância dos agitados centros urbanos da época. Além disso, havia também o clima tropical de altitude, um pouco semelhante ao clima meridional europeu. Assim, a tranqüilidade e o frio transformavam o ambiente mais convidativo e promissor aos estudos dos futuros bacharéis brasileiros (GLEZER, 2007:182). Havia uma materialidade geográfica – uma cidade de planalto – que distinguia São Paulo da maioria dos centros urbanos brasileiros. Uma cidade tranqüila, afastada das cidades litorâneas, provincianamente bucólica e propícia aos estudos acadêmicos. Porém, a cidade também estava

mergulhada no mesmo fervilhante caldo cultural que caracterizaria tantas outras urbanidades.

Bastou seu crescimento para que absorvesse os mesmos grupos étnicos, as mesmas culturas e a mesma população que marcou a diversidade e sonoridade de outras cidades. Da cidade de São Paulo dos anos cinqüenta, podemos extrair um **paisaginário sonoro** marcante e diverso daquele que existiu na vila colonial. O que nos leva a crer que um **paisaginário de ordem cultural** pode ser tão **flexível e maleável quanto** pode ser a cultura que o produziu.

Anteontem, os paulistanos que passavam pelo Viaduto do Chá foram surpreendidos por sons agudos de várias sirenes, fazendo um barulhão dos diabos, que subiam estridentemente do Anhangabaú. Muitos transeuntes debruçaram-se curiosamente ao parapeito do viaduto para verem o seguinte: umas quinze ou vinte motocicletas correndo à frente de um automóvel fechado. E todos compreenderam que a razão de todo aquele ruído era o Sr. governador que saía à rua.¹⁸⁷

A tropicalidade nos ritos e costumes

Papai Noel dominou todos os anos da minha
meninice e foi com grande emoção
que dele me separei, quando a minha
idade já não mais me permitia a crença no **mito**
E na **legenda**. Com emoção, pena e má-vontade;
queria continuar acreditando. O absurdo de seu nome francês,
de sua figura tipicamente européia,
vestido de lã em pleno **verão brasileiro**,
jamais me inquietou ou sequer se apresentou ao meu espírito;
num Papai Noel vestido de **tropical** eu não acreditaria
nem que visse **descendo pela chaminé do fogão** e
colocando os mais belos brinquedos do mundo em meus sapatos:
pensaria que era ladrão. Foi por isso que sempre achei
bobagem o tal de Vovô Índio que o nacionalismo
vesgo de alguns sujeitos sem imaginação
andou querendo impingir às crianças brasileiras.
Luís Martins¹⁸⁸

O costume, para Maffesoli (2002, p.30), é um termo que está transposto para a ordem sociológica na qual configura uma temática de ordem fundamental. Remete a vida do dia-a-dia e ao cotidiano, configurando-se em uma das mais típicas formas da vida social. Os costumes se inscrevem

¹⁸⁷ Luís Martins, *País do barulho*, OESP, 14.02.1951. Ver anexo: 28.

¹⁸⁸ Luís Martins, *Natal e infância*, OESP, dez.1951. Ver anexo: 43.

profundamente nos seres e nas coisas, limitam e delimitam a maneira como os sujeitos se relacionam com os outros, além do que também atingem e interferem na ordem econômica e política.

Assim, os costumes podem também ser grandes códigos que auxiliam na leitura das formas que caracterizam a vida cotidiana dos indivíduos e dos grupos. São vistos como “resíduos” significativos que fundamentam o *estar-junto* dentro de uma coletividade. Essa ordem que escapa, por vezes, à leitura de uma racionalidade instrumental, é nomeada por Maffesoli como “centralidade subterrânea”, ou seja, uma potência social que subsiste ao poder instituído.

Essa potência subterrânea torna-se um *cimento social* que confere unidade às estruturas sociais e é capaz de unir esferas distintas de uma cultura. Portanto, os mais elevados ritos sacralizados de uma sociedade têm seu deslizamento significativo direcionado ao mundo do banal e é absorvido pelos costumes que estão ligados ao cotidiano. A sensibilidade, atrelada aos costumes e ao cotidiano permite uma relevância de valores verdadeiros e por vezes chocantes, mas que expressam uma dinâmica irrefutável da ordem social.

Faço minha a colocação de Durkheim de sua escola que sempre privilegiou a sacralização das relações sociais. Da minha parte, tenho dito em várias ocasiões, eu vou repeti-lo sempre: considero todo conjunto dado, desde o microgrupo até a estrutura estatal, como expressão do divino social, de uma transcendência específica, ainda que imanente. Sabemos, no entanto, e números historiadores da religião o demonstraram bem, que o sagrado é misterioso, assustador, inquietante e que é necessário cativá-lo negociar com ele. Os costumes têm essa função. Eles são para a vida cotidiana aquilo que o ritual é para a vida religiosa *strictu senso* (MAFFESOLI, 2002:32).

A grande questão seria investigar se um **paisaginário** é capaz de nos trazer as mesmas significações culturais que os ritos e os costumes também nos aportam e que Maffesoli chama de *potências subterrâneas*, afetividades e representações que realmente interferissem na visão que o sujeito faz do mundo. Se, por exemplo, acompanharmos o desdobramento de uma manifestação cultural tão abrangente quanto os ritos natalinos, poderemos ter

uma idéia de como o ***paisaginário tropical*** pode estabelecer uma rede de significações diversas das paisagens meridionais européias.

Vejamos como o **narrador viajante** de uma das crônicas de Luís Martins reconheceu os costumes natalinos europeus e como ele o identificou prontamente com as descrições literárias mergulhadas no distante mundo da memória infantil. Bastará observarmos a justaposição de dois costumes culturais distintos – e que tem o rito do natal como esteio – para darmos conta do quanto existe de ambigüidade dentro de uma cultura de implantação como é a brasileira. De como a nossa espacialidade subverte as ordens culturais transpostas e de como os sujeitos se perdem e se encontram em uma complexa rede cultural que ligou inexoravelmente o mundo tropical e ao mundo meridional.

No ano passado, por ocasião do Natal, eu estava na Europa. Imbuído de literatura, pensava no doce lirismo da neve a cair nos telhados, as famílias tomando o ponche tradicional em torno às mesas patriarcais, os cânticos de graças, enfim, um Natal de Dickens, cuja descrição tantas vezes me enternecera e maravilhara. Pois, senhores, não senti o Natal. Faltava certo cheiro de verniz de brinquedos novos, de abacaxi, de manga e de laranja, faltava sobretudo o calor, o grande calor de dezembro nos trópicos, porque tudo isso, que é uma ressonância sentimental da minha infância, está intimamente associado ao meu Natal, único que posso compreender, amar e sentir.¹⁸⁹

O que nos salta aos olhos é que algumas paisagens culturais são construídas socialmente por meio de discursos literários – no nosso caso, a literatura de Dickens - e podem alimentar um imaginário coletivo que mantém apenas poucos laços com a paisagem sensível a que o sujeito tem acesso direto e espontâneo.

Por sermos uma cultura de implantação, cuja estrutura está em grande parte sedimentada na cultura européia, criamos laços de afetos com paisagens distintas daquelas que nos cercam. As paisagens natalinas nevadas, próprias do inverno europeu, passam a despertar o sentimentalismo saudosos que inspirava os contos e as fábulas ouvidas durante a infância.

De uma paisagem eminentemente discursiva, apreendida através dos textos e dos livros, se reconhece apenas o lirismo e o encantamento. Fala-se dos encontros calorosos de pessoas, obrigadas a permanecer no aconchego

¹⁸⁹ Luís Martins, *Natal e infância*, OESP, dez.1951. Ver anexo: 43.

dos lares e a vislumbrar a paisagem através das janelas de suas protegidas e confortáveis moradias. Porém, de um ***paisaginário meridional***, poderíamos destacar a importância do **frio** e da **neve** e de suas interferências nos costumes natalinos. A inospitalidade da paisagem sensível conduz os sujeitos à privacidade de seus lares, promove a reunião de pessoas em torno do núcleo familiar.

Sob a força de um ***paisaginário***, cujo frio torna-se o grande *leitmotiv*, os costumes adequam-se à própria frigidez da espacialidade e ocorre o recolhimento e a valorização da intimidade. É o momento da valorização do aconchego no qual os costumes promovem o encontro misterioso e terno ao calor das lareiras, das conversas amistosas embaladas por vozes embargadas de **poesia e acalanto**.

Para um europeu, compreendo perfeitamente que um Natal de verão seja uma coisa absurda. Sem neve? Sem frio? Sem grandes lareiras acesas? Onde estão o doce aconchego, a beleza da reunião do fogo que crepita, as histórias contadas a meia voz: onde o mistério e o encanto, onde a poesia? A neve e o frio e a lareira fazem parte de seu Natal e sem ela tudo se torna absurdo, incongruente e frustrado.¹⁹⁰

Em contrapartida, os costumes ligados aos mesmos rituais natalinos configuram-se de maneira oposta nos trópicos. O **calor** favorece o contato com o mundo aberto e a natureza está repleta de aromas que invadem e inebriam os sentidos. A intensa **luminosidade** é parte integrante de um ***paisaginário tropical*** que contribui para uma atmosfera festiva na qual a alegria toma o lugar do lirismo bucólico e ameno das altas latitudes.

A paisagem torna-se um mundo de tonalidades inflamadas de brilho e luz. A natureza está vivamente presente por meio de flores e frutos que convidam ao deleite, ao ar livre, à expansão, à descontração e à confraternização coletiva dos risos despreocupados. Para o narrador – imerso na tropicalidade - apenas pode-se amar e compreender aquilo que realmente foi percebido pelos sentidos. Podemos nos enternecer pelas paisagens contadas, discursivas, presente nos livros e nas literaturas. Porém, há apenas ressonância afetiva quando se vive a exaltação das abrasadoras cores do

¹⁹⁰ Luís Martins, *Natal e infância*, OESP, dez.1951. Ver anexo: 43.

verão, quando se aspira os aromas adocicados das frutas tropicais e quando se sente as calorosas temperaturas que caracterizam o ***paisaginário tropical***.

O meu Natal, pelo contrário, é uma grande festa de luz e de calor, uma orgia de cores berrantes na atmosfera festiva, sons de sinos alegres, risos despreocupados, vozes congratulatórias, brinquedos novos, flores e frutos tropicais.

Sim, o que conservamos é a música da infância e o que evocamos é a nossa imagem perdida no tempo.¹⁹¹

3.2.3. O confronto entre o paisaginário nativo e o remoto

Luís Martins, retornando de uma viagem à Europa, vê suas paisagens por novos olhares. De um lado existe a desejada paisagem européia cuja representação se aproxima de uma simbologia de completude, paisagens de uma cultura inaugural, fundadora, ao menos parcialmente, da nossa própria cultura. Por outro lado a paisagem nativa, fonte inspiradora de identidade. Entre ambas há um fosso, uma ruptura, um constrangimento a ser transposto.

O olhar para paisagem nativa é ao mesmo tempo saudoso e culpado. Percepções que apenas poderiam existir na medida em que houvesse um cruzamento perceptivo entre unidades de paisagens distintas e distantes. A vivência em paragens diversas e o posterior retorno à paisagem cotidiana obrigam-no a uma narrativa que mescla amor telúrico a saudosismo, e certo remorso.

O narrador serve-se do confronto entre o ***paisaginário remoto*** e o ***paisaginário nativo***, para daí narrar as percepções da paisagem natal. À volta a paisagem brasileira é marcada pela disposição ao elogio e ainda por um nacionalismo afetivo. Assim, a hipérbole passa a ser um recurso discursivo na expressão da conduta de um narrador que se torna um amante afetuoso e devotado, que volta ao lar, saudoso do que já havia vivido e do que teria desperdiçado

¹⁹¹ Idem.

É uma sensação estranha essa de torna-viagem...Não sei se acontece a toda gente. Mas a mim, que tão pouco conheço o meu Brasil, acometeu de volta da Europa, o mal-estar indefinível que deve acontecer aos homens casados depois de uma noite de farra: a desconfiança de ter desperdiçado por aí a ternura devida ao próprio lar...¹⁹²

O ***paisaginário* nativo** concentra a narração em uma ternura irremediavelmente atrelada a uma espacialidade original. É um ***paisaginário*** que ganha em força motriz pelas sobreposições de sensações que foram percebidas e vivenciadas por espacialidades distantes. Trata-se de uma estrutura espacial que induz o narrador ao revigoração dos arquétipos de um mundo imaginário matricial.

O retorno à paisagem nativa é a valoração do espaço acolhedor que se assemelha aos braços calorosos e receptivos do ser amado. Narra-se um mundo no qual as águas são expressão de identidades tanto locais como regionais. Nesse contexto, os cursos das águas tornam-se **metonímias** representativas de identidades. Traduzem não apenas a exuberância de grandes paisagens como também descrevem o pitoresco de um espaço recôndito.

E então, à aproximação das águas nacionais, começou a me invadir uma doçura mesclada de arrependimento, um amor feito de lembrança e mágoa, pelo meu povo, pela, minha terra, a minha cidade, por lugares que não conheço, por gente que não conheço, por gente que talvez jamais venha a conhecer. Se alguém se queixava demasiadamente do calor do Brasil eu me magoava. Se um turista curioso me perguntava alguma coisa do Brasil eu exagerava.¹⁹³

Em *Saudades do Amazonas*, é narrado é um mundo imaginado, nunca percebido diretamente. Como poderíamos entender a narração de um rio jamais visitado, senão pela necessidade de aproximá-lo à grandiosidade dos ***paisagínários*** remotos, vistos e percebidos com excitação? As alusões da fluidez do ilustre Sena, ou da venerabilidade do Tibre, demandam do narrador uma solução imaginativa ao narrar a sua paisagem nativa: um curso fluvial desconhecido, porém construído não apenas por discursos institucionais, mas também por discursos literários. As águas amazonenses são águas

¹⁹² Luís Martins. *Saudades do Amazonas*, OESP, 13.02.1951. Ver anexo: 27.

¹⁹³ Idem.

imaginadas, mas que promovem o saudosismo de um espaço apenas vivido pelas narrações do outro.

Para mim o Amazonas é apenas um traço azul num mapa cheio de cores. E isso me deixa triste. Subitamente, sem motivo plausível sinto uma enorme saudade do Amazonas, onde jamais estive. E penso na fidelidade de Mário de Andrade ao Brasil, preferindo as duras paragens do norte às delícias da civilização européia. O Amazonas ao Sena.¹⁹⁴

Observam-se aqui a voz de outro narrador. É um narrador marioandradiano que introduze a grandiosidade amazonense. Palavra que foi aceita e absorvida por Luís Martins¹⁹⁵. A força narrativa e discursiva foi capaz de nos oferecer inúmeras sensações; provavelmente, em número menor àquelas contempladas pelo observador a partir da paisagem sensível, visto que o texto é, em si, um artifício que limita a paisagem sensível à textualidade. Em todo caso, essa mesma força literária é capaz de transformar um *paisaginário* remoto (o rio Amazonas) em um *paisaginário* nativo, fortemente marcado pela identidade nacional.

Se ainda nos ativermos à mesma narração, podemos nos concentrar na importância dada aos rios, enquanto elementos paisagísticos distintos, doadores de identidade e significância. Assim, naquilo que chamamos de *paisaginário nativo*, os cursos fluviais são depositários de uma dimensão simbólica por parte dos habitantes da região.

O *paisaginário fluvial amazonense* que comoveu o narrador foi provavelmente consolidado por mediação de muitas narratividades. Para o narrador o Amazonas sensível era apenas **um traço azul em um mapa cheio de cores**, o que nos leva a crer que não houve contato sensível com esse paisaginário.

Porém, a afetividade que une narrador e paisaginário está marcada pelo saudosismo e pelo sentimento telúrico. São afeições que possivelmente foram consolidadas pela apreciação de diversos discursos paisagísticos. Por intermédio da intertextualidade explorada pelo narrador, podemos perceber ao menos um dessas fontes discursivas: as paisagerias de Mário de Andrade. O

¹⁹⁴ Luís Martins, *Saudades do Amazonas*, OESP, 13.02.1951. Ver anexo: 27.

¹⁹⁵ Luís Martins foi um leitor do *Diário de Viagens* de Mário de Andrade, no qual o modernista relata sua viagem pela Amazônia.

narrador não recria intensamente uma paisagem amazônica, apenas deixa entrever a sua importância significativa e como esse *paisagínario* o mobiliza e o comove.

Para resolver essa lacuna, essa ausência de referência, o narrador alinha outras experiências com outros cursos de rios. Em verdade, essas novas referências existem apenas como tentativas para solucionar a carência perceptiva ligada ao grande rio. O narrador quase que se desculpa por seu franco desconhecimento sensível de um *paisagínario* fundador da identidade e do imaginário brasileiro.

Sem contar o Rio de Janeiro, que não é um rio, posso dizer que conheço, por este mundo de Deus, algumas vias fluviais de maior ou menor importância: O Paraíba, dos meus primeiros trajetos Rio - São Paulo, o Tiête, o ilustre Sena, o venerável Tibre, a foz do Tejo (ah! Lisboa das tardes inesquecíveis!), na capital da República o rio Maracanã, que não existe, em Recife o Capibaribe e o Beberibe, e Monte Serrate um humilde riozinho de quem sem sei direito o nome... Mas os grandes rios do Brasil nunca vi. Para mim, o Amazonas é apenas um traço azul num mapa de várias cores.¹⁹⁶

3.2.4. A oposição entre serra e mar

Na unidade geográfica “serra e mar”, há uma grande tensão significativa que se manifesta pela própria estrutura do relevo. As baixas altitudes ao lado das altas elevações. A paisagem paulista está atada a essa *geograficidade tensiva* da qual o narrador não escapa. Então esses elementos naturais relacionados à paisagem de São Paulo podem ser vistos como um *paisagínario* significativo. São elementos narrados por meio de figuras opositivas, como na crônica *Serra e Mar* em que a paisagem paulistana é surpreendentemente reduzida a suas características geomorfológicas simples, mas que lhe reconstitui um sentido dentro de outras paisagens vizinhas: São Paulo é uma cidade de planalto.

Sob a força de um *paisagínario* de altitude, a paisagem paulistana toma força e adquire uma identidade ao relacionar-se com as outras paisagens que a cercam. A subida e descida da serra, e a busca pelo litoral, não tão perto e

¹⁹⁶ Luís Martins, *Saudades do Amazonas*, OESP, 13.02.1951. Ver anexo: 27.

também não tão distante, exercem sua força motriz sobre o narrador. Para ele as altas terras paulistanas, distanciadas da orla, tornarem-se uma paisagem montanhosa é só um passo.

Em lugar de subir a serra, portanto preparo-me para descê-la. Homem de beira-mar, eu vivo há anos na **montanha** [grifos nossos], e tendo a orla marítima tão próxima, raras vezes preocupei-me em visitá-la e isto me leva a acreditar que não é o mar, propriamente, que me atrai – mais determinadas praias, em cujas areias ficou enterrado o meu passado. A minha viagem oceânica tem um nome e uma intransferível configuração geográfica: chama-se Copacabana.¹⁹⁷

3.2.5. A urbanização europeizada

Uma morfologia urbana bastante significativa no processo histórico de São Paulo é a sua identidade européia. É uma urbanidade que recebeu forte influência francesa durante o início do século XX. Esses elementos podem ser analisados como um ***paisagínario antrópico***. É uma São Paulo vista como uma cidade de cultura européia. Luís Martins é um cronista cujas influências culturais estão intimamente ligadas à cultura e aos escritores franceses. Influências essas reveladas não apenas pela grande profusão de galicismos utilizados em seus escritos, como também pela grande diversificação de autores franceses que são discutidos em suas crônicas. São inúmeras as citações aos franceses e a suas obras, indo de Beaudelaire, Jules Superville, Lautréamont, Laforgue, Gides, Cendras, Exupéry dentre tantos outros. As referências a produções literárias e artísticas francesas estarão presentes até o fim da carreira de Luís Martins, no início da década de 80; poderíamos mesmo sugerir que finda com Luís Martins uma trajetória não apenas do cronista, como também finda uma visão de mundo. A influência francesa pode ser fartamente observada pela transcrição de alguns trechos de um texto de Cendras sobre a tragédia francesa em face da invasão alemã e sobre o heroísmo moderno que, segundo ele, Exupéry representava. Um texto escrito em francês, sem traduções, que reproduzimos na íntegra. Para os padrões

¹⁹⁷ Luis Martins, *A serra e o mar*, OESP, 27.05.1960. Ver anexo: 104.

atuais, seria um tanto quanto extenso, o que representava uma clara janela cultural para a cultura e para a língua francesa.

Ainsi Saint-Exupéry est un costaud. Un rude Gaillard, mais c'est aussi tendre; c'est un batailleur qui aime lês coups durs mais c'est aussi le plus consciencieux du post Juby; c'est un as, un enthousiaste, mais c'est aussi l'homme le plus calme, lê plus tranquille de la popote et, souvent, lê plus taciturne de l'équipe; mais c'est un enfant terrible, car c'est un boute-un-train qui aime rire et s'amuser, et se distraire; si c'est le pilote le plus casse-cou de la ligne, c'est aussi le camarade le plus dévoué, le copain le plus désintéressé qui se puisse imaginer car il adore payer de sa personne. Bref. C'est un poilu! C'est tout de même un paladin parce que c'est un coureur d'aventures, un chevalier errant, un chevalier servant.¹⁹⁸

Desse maneira, sob essa pressão cultural, era fácil para o narrador recortar da paisagem paulistana seus elementos constitutivos mais europeus. Alguns bairros da cidade, durante a década de cinqüenta, ainda se desenvolviam sob os ares de uma urbanização europeizada. Eram praças ajardinadas com suas flores e bancos. São pequenos “bistros” nos quais havia a possibilidade de serem observadas jovens em suas leituras enquanto aguardam o atendimento dos “garçons”, o que para o narrador era *parasiense toda a vida*.

Em São Paulo, uma praça **que está tomando um ar europeu** [grifos nossos] é a Marechal Deodoro. Não chega a ser um bairro, é apenas um largo ajardinado; mas o indivíduo que por ali mora, ou em suas imediações, já encontra condições para se deixar ficar por ali mesmo, sem necessidade de ir ao centro; salvo para trabalhar. Lembra irresistivelmente alguns “quartiers” parisienses, com seus pequenos botequins e restaurantes sempre cheios: tem mesmo um restaurante de boa classe; agora instalou-se um grande cinema. Se desejais cortar os cabelos, engraxar os sapatos e fazer unhas, encontrareis barbeiro, engraxate, manicura e tudo. E, se à tarde quiserdes tomar o vosso aperitivo, tereis local apropriado para isso.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Luís Martins, *Depoimento de um piloto de guerra*, OESP, 04.09.1943. Ver anexo: 06.

¹⁹⁹ Luís Martins, *Uma praça*, OESP, 21.05.1952. Ver anexo: 57.

Imagem 26

Praça Marechal Deodoro - 1956²⁰⁰

O afrancesamento da cidade não estava apenas nas formas das praças, na arquitetura de prédios baixos e nas avenidas que reproduziam os “boulevares” parisienses. A presença da cultura francesa fazia-se perceber pelo próprio uso disseminado da língua francesa em locais públicos, como era o caso dos “lotações”. São Paulo era a paisagem concreta presa ao cotidiano e à realidade, Paris era a paisagem distante e inspiradora do lirismo romântico.

²⁰⁰ Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/images/praca_marechal.jpg

No banco de trás iam três marmanjos; um lia um jornal e os outros dois conversavam em francês. E de repente, sua bela vizinha virou-se para trás, reconheceu os dois, teve exclamações de surpresa e júbilo e a lotação virou “metrô”. Ela tinha um acento inconfundível e deliciosamente parisiense. Os outros, os brasileiros, iam calados. De forma que só se falava francês. O homem solitário olhou para o carro, ia ali pelas alturas da Praça Marechal Deodoro. Fechou e os olhos e murmurou de si para si:

- Daqui a pouco vamos atravessar o Sena.

Invadiu-o uma doce sensação. De olhos fechados, hipnotizado pela conversa e pelo perfume tão característico, sentia em torno a atmosfera de Paris. São Paulo invadiria o lotação com a violência do cotidiano conhecido, [...].²⁰¹

Porém, a **influência do mundo europeu** sobre as terras americanas (ou melhor dizendo, terras americanas brasileiras) passa a declinar sensivelmente após os conflitos bélicos que devastaram a Europa durante a Segunda Grande Guerra. Luís Martins já percebia e relatava em suas crônicas a possível inversão de influência que parecia se deslocar do pólo europeu para os Estados Unidos. Isso, sob um impacto pessoal do cronista que admite ter recebido uma forte influência da cultura francesa.

Luís Martins ressentia-se de uma cultura que finda em tradições e influências. Entretanto, ao vislumbrar o novo, ou seja, ao perceber que o mundo americano está a um passo de se transformar em uma cultura cuja identidade não mais estará em alinhamento direto com a Europa, não deixa de vislumbrar uma abertura para o nascimento de uma identidade peculiar, mesmo sendo essa particularidade orquestrada pela cultura norte-americana e estruturada pela esfera política e econômica.

Já em 1943, Luís Martins cogita sobre as mudanças vindouras, tanto nos aspectos arquitetônicos quanto morais: é o vislumbre de **uma nova ordem americana**, segundo o cronista, nem melhor, nem pior, apenas nova e sob os sentimentos perplexos de toda uma geração formada sob os olhos de uma cultura européia.

²⁰¹ Luís Martins, *Viagem a Paris num lotação*, OESP, 21.08.1952. Ver anexo: 63.

Imagem 27

Edifício Copan – construção iniciada em 1945²⁰²

É possível que se trate de uma simples coincidência, não sei se infelizmente ou felizmente para mim. Em todo caso, como desejo hoje voltar ao assunto, apraz-me registrar aqui a apaixonada oposição do ágil articulista à hipótese de se ver na atual guerra um colapso decisivo da civilização européia e, como consequência lógica, a transferência para estas bandas do Atlântico dos atributos prestigiosos da liderança. Ou, melhor me exprimindo, a civilização ocidental se modificará em ‘termos americanos’, afirmar-se-á em um novo padrão de cultura, que sustentará a predominância social do mundo, no futuro próximo vindouro. E, em que pese o ridículo das profecias, não me furto a acrescentar enfaticamente: quem viver verá.²⁰³

Sob o ponto de vista coletivo, as mudanças que a **civilização americana**, a partir daquele momento, imprimirá às estruturas urbanísticas inaugurarão uma nova remodelação das metrópoles das Américas situadas ao sul do Rio Grande. Essas cidades serão realinhadas sob a influência **da verticalização urbanística norte-americana**. Se por um lado encontramos um sentimentalismo exacerbado no que o cronista escreveu à época, também

²⁰² Imagem disponível em: <http://www.administradornet.com.br/materias/copan5.gif>

²⁰³ Luis Martins, *A cultura americana*, OESP, 29.05.1943. Ver anexo: 05.

encontramos um veio cultural de grande importância ao lidarmos quando uma ruptura de uma identidade transportada do solo europeu para as terras do *Novo Mundo*.

Luís Martins não rejeita as novas formas culturais que já estão se delineando em meados dos anos 40, porém não se safa da melancolia de observar o processo de derrocada de um mundo (tanto cultural como material), no qual e do qual se nutriu. A paisagem urbana paulista, que dentro em breve, experimentará uma **autêntica revolução de formas e de usos**, será percebida sob o viés da ambigüidade. Por um lado o grandioso do espaço americano, seduzindo e assombrando pela volúpia do crescimento e pela ânsia do novo, e por outro lado, a crise pela ausência da memória e pela destituição de um universo que se desfaz em ritmo veloz e implacável.

3.2.6. A luminosidade da paisagem

Em alguns momentos, há uma busca por alguns elementos na paisagem que possam promover uma abertura que amenize alguns sofrimentos. A paisagem solar é um desses elementos. Há narradores que se comovem com sua vibrante luminosidade. Imaginam uma paisagem pautada pelo equilíbrio e pela harmonia, para a qual se abre a possibilidade de uma vida justa. A paisagem dos verões de São Paulo é de um esperado de anil penetrante, azul profundo e confortante, sinônimo do afastamento da tristeza e da melancolia. A luminosidade parece decididamente ligada à experiência do espaço e na caracterização da paisagem. Os céus cinzentos dos dias chuvosos parecem interferir na percepção do mundo e nos sentimentos dos homens. A luminosidade da paisagem altera facilmente o humor.

Depois de tantos dias de chuva, muitos homens se sentem neurastênicos. A alma deles é uma paisagem molhada, água escorrendo das árvores despidas, água gelada cobrindo os campos desertos e os jardins humildes. Na alma de outros homens, choveu tanto que a água empoçou. Seus corações estão cheios de lama.

Fevereiro, dá-nos no menos uma **aparência de sol** e a ilusão de um pouco de céu azul. Faz que um pouco desse azul e desse céu penetre a alma tenebrosa dos homens lamacentos e cruéis, despertando-lhes ao menos um

tímido reflexo de beleza e de amor. E dissolve a neve dos corações melancólicos, fevereiro, a triste neve dos corações magoados e solitários.²⁰⁴

O narrador anseia pela mudança de luz, uma modificação que poderia conduzi-lo ao encontro da beleza. A luminosidade presente em uma paisagem pode ser considerada como parte integrante do ***paisaginário***. Sua presença passa a interferir diretamente na representação do mundo do observador, que reage a **luz** e a **penumbra** com sentimentos intrincados. A luminosidade narrada, aqui, pelo cronista é a da manhã. Haverá, sem dúvidas, outras que teriam efeito decisivo na percepção dos narradores, a da alvorada, a do crepúsculo, ou menos a diminuta luz noturna.

O eixo tensivo para o entendimento desse ***paisaginário*** estaria distendido sobre a **intensidade** através da qual a luminosidade é percebida. Uma paisagem sensível estará sempre sujeita a uma grande variedade de luz de acordo com o próprio período no qual é experimentada. Vale dizer que há um acervo bem amplo de possibilidades a partir das quais uma paisagem pode ser percebida. A variação de luminosidade - entre a claridade e a escuridão - promoveria uma grande variabilidade na apreensão de uma paisagem.

Uma mesma espacialidade, percebida sob diferentes luminosidades, pode tanto neutralizar como instigar os sentidos. Sob o crepúsculo, por exemplo, podemos encontrar certos traços de uma narratividade na qual a suspensão tensiva dá-se na mesma proporção em que há também uma neutralização das tensões da geograficidade.

Entre a escuridão e a claridade, o crepúsculo é um momento em que a luminosidade na paisagem está em clara transição. Seus efeitos sob o narrador também caminham, de certa forma, caracterizada por suspensão das sensações. Porém, o que se ressalta é o caráter significativo da luminosidade sob a apreensão e imaginação do narrador.

²⁰⁴ Luis Martins, *A cultura americana*, OESP, 29.05.1943. Ver anexo: 05.

Neste momento, influência da hora, da hora neutra, da hora sonâmbula; hora transitória que não é dia nem noite, não nega nem afirma; hora em que o espírito oscila perigosamente entre dois abismos, sem vontade e sem firmeza. A sombra apaga o contorno das coisas e é como se tudo entrasse numa região de irrealidade. **O mundo se torna fictício e absurdo** [grifos nossos].

Uma calma fofa, inconsistente, imaterial, anestesia todas as sensações. É como se andássemos por uma estrada forrada de algodão. Uma estranha doçura erra no ar e se entranha em nossos poros, paralisando todas as reações normais.²⁰⁵

A luminosidade é um *paisagínario* que pode transformar o mundo em algo diverso do que era em momentos pouco distanciados na linha do tempo. Como escreve o narrador, **torna o mundo fictício e absurdo**. Poderíamos entender a luminosidade como uma camada que se alinha à forma de uma paisagem sensível e que, a partir desse instante, não se pode mais compreender seus significados sem levarmos em conta suas interferências.

A luz, presente em uma paisagem, pode tanto instigar o observador a aproximar-se da realidade como pode arremessá-lo em um mundo imaginativo, no qual a irrealidade é, da mesma maneira, fortemente apreciada. O ofuscamento dos traços perceptivos da paisagem – em detrimento de um paisagínario crepuscular - permite o afloramento da interioridade do seu observador.

Neste momento. Influência da hora cinza, da hora neutra, da hora sonâmbula; hora transitória que não é dia nem noite, não nega nem afirma; hora em que o espírito oscila perigosamente entre dois abismos, sem vontade e sem firmeza. A sombra apaga o contorno das coisas e é como se tudo entrasse numa região de irrealidade. O mundo se torna fictício e absurdo.²⁰⁶

Podemos observar essa interioridade sendo narrada por linhas que descrevem a incompletude da existência. A própria arte e a escrita são incapazes de atribuir sentido ao mundo.

²⁰⁵ Luís Martins, *Crepúsculo*, OESP, 05.08.1952. Ver anexo: 61.

²⁰⁶ Idem.

A sombra se acentua. Já não reconheço exatamente o ambiente familiar em que me encontro: os quadros, nas paredes, se transformaram em simples manchas escuras; um nevoeiro envolve sabedoria inútil das estantes.²⁰⁷

Assim a **sabedoria inútil das estantes**, figuração da impotência da escrita, alia-se à fluidez da luminosidade do crepúsculo que se comporta como uma força motriz de um **paisaginário** que tende, neste narrador, a dissolver não apenas as formas apreciadas durante o dia, como também o próprio sentido da vida.

Se agora mesmo entrasse a morte pela janela, em forma de sombra de pássaro ou de flor, eu não teria medo nem angústia. Se ela me roçasse o ombro com sua fria asa de mistério, eu não gritaria de pavor, nem cairia de joelhos, nem soluçaria de desespero; também não riria de júbilo nem me exaltaria em frenético entusiasmo.

[...] A **sombra** se acentua. Já não reconheço exatamente o ambiente familiar em que me encontro; os quadros, nas paredes, se transformaram em simples manchas escuras; um nevoeiro envolve a sabedoria inútil das estantes. O silêncio é quase perfeito. Apenas ao longe um piano perfeito. Apenas ao longe um piano da minha infância toca escalas.

Sim, neste momento, aceitaria passivamente todas as soluções. Morrer. Continuar. Há qualquer coisa de amputado em mim; sinto-me neutro, incompleto, mutilado, árvore sem folhas, rosa sem espinho. Grito sem som.

²⁰⁸

A paisagem construída pelo narrador é um fim de dia marcado pela luminosidade difusa que invade os sentidos e amplia os sentimentos de devaneio. Para essa paisagem literária, o leitor é convidado a entrar e também a perder-se. Vida e morte perdem temporariamente seus amplos significados e o narrador cria um estado de suspensão perceptiva tão breve como é o próprio crepúsculo.

O cotidiano está rompido pelos mesmos instantes em que perdura o próprio crepúsculo. A vida prosaica está, por breves momentos, também suspensa. O envolvimento do narrador com o cotidiano também cessa, enquanto vigora o fenômeno do crepúsculo. Contudo, o retorno de uma luminosidade mais intensa (a luz elétrica) dissolve o estado de contemplação no qual o narrador estava imerso. A banalidade retoma o seu curso, e as aparições fantásticas também se afastam dos olhos do narrador.

²⁰⁷ Luís Martins, *Crepúsculo*, OESP, 05.08.1952. Ver anexo: 61.

²⁰⁸ Idem.

O cotidiano parece anular os estados contemplativos que estão envolvidos na criação ou na recriação de uma paisagem. O que um **paisaginário** inspira, o cotidiano tende a diluir. A luz elétrica, que invade os olhos do narrador, leva com ele os últimos vestígios da paisagem crepuscular, misteriosa e inventiva.

Mas é quase noite, maquinalmente, estende a mão para ligar a eletricidade. Instantaneamente, tudo retoma às proporções normais. O mistério arrebenta como bolha de ar. Os fantasmas se evaporam sem deixar traço de sua inquietante presença, o cotidiano invade a sala e a minha vida e eu sinto um longo arrepio percorrer-me a espinha num covarde e ignóbil pavor de morrer.²⁰⁹

A luminosidade é um fenômeno de grande variabilidade, que pode apresentar-se ao seu observador ora como uma atmosfera acinzentada, ora como uma gloriosa demonstração de vida. Mas, será um **paisaginário** significativo na apreensão e representação de uma paisagem, como nos deixa entrever o narrador de *Luz e calor*, que desconfia de que apenas a luminosidade possa diferenciar e distinguir duas paisagens como a paulista e a carioca.

Essa questão de luz e cor já serviu de tema para uma grande polêmica que travei com Sérgio Milliet. Disseram-me então que a atmosfera brasileira não é tão luminosa quanto me pareceu. Outros, como o próprio Sérgio, me lembram que o excesso de luz prejudica a nitidez dos contornos, tanto que se usam filtros, na fotografia. O professor Roger Bastide, que fez uma excursão recente ao norte, me informou que em Pernambuco a atmosfera lhe pareceu acinzentada mesmo num dia bastante ensolarado. Não conheço o norte. Mas o Rio não me dá essa impressão. [...] Olho a minha janela, nesta manhã carioca. Vejo uma gloriosa matização de contrastes, uma pujante afirmação de vida, de calor e de energia. O paisagista honesto terá que “cavar” a captação dessa difícil atmosfera, onde as coisas se confundem no excesso de luz esparsa. Mas dando a impressão de colorido de luminosidade. Será que a paisagem carioca é muito diferente da paulista?²¹⁰

²⁰⁹ Luís Martins, *Crepúsculo*, OESP, 05.08.1952. Ver anexo: 61.

²¹⁰ Luís Martins, *Luz e calor*. Diário de São Paulo. 25.08.1944. Ver anexo: 14.

3.2.7. O cromatismo da paisagem

A acuidade perceptiva de um observador poderá incidir sobre alguns elementos em detrimento de outros. É o caso do cromatismo de uma paisagem que pode interferir diretamente sobre a relevância perceptiva de outros componentes de um conjunto paisagístico.

Na crônica *O apelo do azul*, o cromatismo comporta-se como um **paisaginário** que estabelece uma hierarquia dos fenômenos perceptivos. A predominância de um de azul puro se interpor entre o homem e as formas mais rudes que, à primeira vista, se configuravam na linha do horizonte. Por alguns momentos, alguns desenhos menos sedutores de uma paisagem industrial são postos de lado, graças a um paisaginário extravagante: um cromatismo que provoca a imaginação evasiva, um convite à viagem e fantasia.

E, subitamente, amanheceu azul. Que importa o fundo feio dos quintais com roupas estendidas em cordas, um girassol murcho, telhados enegrecidos pelo tempo, chaminés soprando para o espaço escuro? Por cima de tudo isso, o céu é azul, de um azul imaculado e antigo, um céu de cromo e de sonho, apelo de distâncias desconhecidas ao homem preso em sua casa, convocando-o para impossíveis viagens.²¹¹

A percepção da paisagem paulistana, numa manhã de azul intenso, teve sua força motriz objetiva dissolvida por um cromatismo sedutor. Um **paisaginário** que deslocou o observador da linha do horizonte de seu cotidiano e o impeliu a abandonar os telhados escuros e as chaminés que expulsam fumaças sombrias. Bastou apenas a força comovente deste **paisaginário** para que houvesse o reencantamento da paisagem cotidiana e fizesse com que o narrador criasse uma paisagem evasiva. O que não é reconhecido numa paisagem por meio dos sentidos, é construído por uma criatividade desejosa de sensualidade e bucolismo.

²¹¹ Luís Martins, *Apelo do céu azul*, OESP, 17.11.1953. Ver anexo: 81.

O horizonte invisível nos chama; o mundo é grande, o céu é infinito, infinitamente azul: talvez não muito longe, talvez ao alcance do nosso desejo, há montanhas e praias, há doces areias brancas em que se desmancha a espuma das ondas; há jardins cheios de rosas e largos parques misteriosos com velhas árvores sonolentas onde cantam pássaros e cigarras. Há cascatas e fontes escondidas na sombra das matas, o cheiro forte das flores silvestres, a solidão e o silêncio dos campos verdes, o gado pastando preguiçosamente a úmida relva, um cavaleiro solitário trotando nas estradas desertas, ao longe, um som de sino se dissolvendo no ar azul como a fumaça do meu cigarro se dissolve lentamente na doçura desta manhã.²¹²

3.3. A paisageria nas crônicas de Luís Martins

O indivíduo pode porém, descarregar também
sua substância íntima permanente,
sendo nesse caso e daí em diante, a paisagem mais
do que uma interiorização que se exteriorizou, passando a valer
pela **intenção imanente dessa interiorização** [grifos nossos],
não sendo mais uma moldura de sentimentos passageiros,
de paixões efêmeras ou de idéias esboçadas,
mas o símbolo de uma atitude constante,
um aprofundamento do homem através da natureza.
Roger Bastide²¹³

A paisagem sempre foi uma das inquietações de Luís Martins. Suas críticas de arte, publicadas diariamente na década de quarenta, abordaram esse material estético, tão caro aos pintores quanto aos literatos. Suas reflexões inspiraram leitores, artistas e grandes acadêmicos, como foi o caso de Roger Bastide, então professor da Universidade de São Paulo.

Qual será, pois a ação da paisagem sobre o indivíduo? Será que no mundo atual, no qual tudo nos leva a ação, no qual nosso dever é construir uma “polis” mais fraternal e mais justa, a paisagem fazendo-nos fugir à “polis” não nos desvia de nosso dever, não nos leva por meio de uma contemplação incessante à uma abdicação de nossa tarefa de homem? É isso que eu pensava ao ler há alguns dias, no *Diário de São Paulo*, uma crônica de meu amigo Luís Martins sobre a “Arte Social”, na qual ele parecia relegar a paisagem para fora de arte social ou socializante. O que estou escrevendo inspira-se nessa crônica e desejo abordar a estética da paisagem do ponto de vista da “polis” humana.²¹⁴

²¹² Luís Martins, *Apelo do céu azul*, OESP, 17.11.1953. Ver anexo: 81.

²¹³ Roger Bastide, *A estética da paisagem*, Diário de São Paulo, 22.04.1945.

²¹⁴ Idem.

A percepção da paisagem na obra de Luís Martins não está apenas condicionada às estéticas artísticas. A história de vida de Luís Martins terá importante influência na percepção das paisagens paulistanas. As matrizes culturais na qual o escritor estava inserido orientaram a criação de um **mapa de realidade** que exerceu forte influência em sua percepção do mundo.

São mapas simbólicos representados por uma multiplicidade de convenções sociais. *Através* dessa *cartografia* simbólica, o indivíduo tem acesso às experiências da realidade. O homem em sociedade é fortemente influenciado por fatores de natureza sociológica (estrutura da linguagem, sistema de valores sociais, regras de comunicação implícitas ou inconscientes). Assim, a estrutura da linguagem, a sua sintaxe, as estruturas da lógica, o sistema jurídico, as estruturas religiosas e éticas, formam claramente um fenômeno biossocial. O que o indivíduo faz pessoalmente com esse *mapa de realidade* está processado ao nível do Ego (Nagelschmidt, 1996:87). Nessa faixa biossocial (o mapa de realidade) está inserida tanta a civilização como a cultura. Além do que, esses *mapas subjetivos* funcionam como um grande filtro para as experiências do homem. Os *mapas de realidade* estreitam e dão forma a consciência individual e colore a experiência com a realidade.

Entendemos que para compreendermos as **paisagerias**, manifestações discursivas particulares, seja necessária a exploração do mapa de realidade dos produtores dessa paisagem, seja ele o homem comum, seja o literato com as roupagens dos narradores. Procedimento sem o qual, poderíamos incorrer em afirmações absolutas e que podem nos desviar de interpretações mais pertinentes acerca da paisagem.

A partir da biografia de Luís Martins e sua contextualização da sua posição dentro da cultura brasileira pudemos entender melhor suas motivações, suas crenças, seus sentimentos e visões de mundo. Dimensões subjetivas que moldaram e deram vida às suas **paisagerias**.

3.3.1. A paisageria nostálgica

Tal como o tempo social acaba engolindo o individual,
a percepção coletiva abrange a pessoal,
dela tira sua substância singular e a
estereotipa num caminho sem volta.
Só os artistas podem remontar a trajetória e recompor
o contorno borrado das imagens,
desenvolvendo-nos sua nitidez.
Ecléa Bosí²¹⁵

A **nostalgia**, sob várias formas, é matéria-prima para Luís Martins. Notadamente, atinge sua universalidade ao entrar em contato direto com o **mal-estar do século XX**. Homem de letras que vive e que produz às sombras de duas guerras mundiais, retrata o turbilhão trágico de uma civilização que inicia seu processo de auto-destruição sob o olhar impactado de seus artistas em meio violência dos regimes autoritários do século passado.

Para Luís Martins, a *tragédia está no detalhe*, está nas minúcias e na descrição subjetiva do mundo. Relatar números de mortes (100.000 soldados franceses, mortos no *front*) não atinge a dramaticidade do evento, são apenas *aritméticas da morte*. Para Luís Martins, se quisermos comover, é preciso fazer apelo à *solidariedade da carne*, do *sangue espesso que flui do punho aberto e dos nervos*. Somente assim podemos apreender a realidade trágica em que a civilização ocidental mergulhou.

O artista moderno é filho de uma civilização que se destrói. Ele procura em todas as ilusões. A sociedade se desmorona, o mundo marcha velozmente para as grandes catástrofes suicidas. Todas as teorias são inseguras e misteriosas. A terra falta sob os pés dos homens. Eles correm desesperados, alucinados e deploráveis, buscando um abrigo que lhes restitua a calma do pensamento e a serenidade da criação. Vítima e instrumento, causa e efeito, a sociedade em que vive e, no turbilhão do desmoronamento, é arrastado tragicamente...²¹⁶

Essa percepção trágica, mais realista da realidade, muitas vezes, rompe a linha temporal que liga o narrador a seu tempo mais imediato e o mergulha em um mundo de lembranças. Poderíamos mesmo recolher algumas impressões de Luís Martins na composição de uma paisagem urbana que

²¹⁵ Ecléa Bosí, *O tempo vivo da memória*, p.53.

²¹⁶ Luís Martins, *Os Ismos*. OESP, 06.11.1943. Ver anexo: 10.

ainda conservava traços ou, ao menos, alinha a paisagem paulistana às paisagens francesas outonais e que foram cristalizadas, servindo-se da poética beaudelaireana. Observamos a ruptura do narrador com uma espacialidade tropical, na qual o outono é marcadamente solar, confundindo-se, sobretudo, com a primavera. Para tal narrador, um outono tipicamente brasileiro seria marcado pelo tom ridente e luminoso. Porém, em um momento no qual as mudanças climáticas em São Paulo fazem-na aproximar-se das “saisons” européias, vemos irromper uma paisagem meridional triste e saudosa, que toma força por meio de um narrador embebido por nuances melancólicas de um outono europeu, onde o desalento é força motriz e cuja apreensão faz tanto o narrador como a sua escrita mergulharem em névoa e em perversa **dor nostálgica**.

Basta um momento de ruptura com o frescor de um outono tropical, para que a paisagem paulistana seja embalada por tradições culturais deslocadas de seu tempo e de seu espaço. Assim, o século XIX e o “ennui” da cultura francesa ainda se fazem presentes na década de sessenta, insistindo em revelar-nos o quanto a paisagem paulistana empresta seus significados das tradições européias.

Esta manhã chuvosa, enevoadada e fria é bem propícia a essa excitante evocação de fantasmas. Na atmosfera úmida e tristonha, mosaico de depressão e tédio, a sombra do poeta parece sussurar, num acalanto do vento: “O fins d’automne, hivers, printemps trempes de boue, endormeuses saisons!” E essa “berceuse” me embala numa voz rouca, despertando ecos adormecidos, a magia sonolenta de velhas cantilenas de outrora, recompondo em surdina a música de uma distante, melancolia...²¹⁷

Luís Martins tem contato com a cidade de São Paulo pela primeira vez em 1932. Desse encontro, de suas ruas, dessa atmosfera ainda com ares europeu, guardará certo saudosismo. A capital paulista, em 1913, era considerada uma cidade reconstruída com apuros artísticos, com belas avenidas arborizadas, lindos jardins, praças e monumentos. A vinculação com a França era notória, tanto nos círculos sociais como políticos.

²¹⁷ Luis Martins, *Manhã beaudelaireana*, OESP, 22.05.1960.

Imagem 28

Avenida São João 1932.²¹⁸

Um pouco antes, George Clemenceau, ao visitar o Brasil, registrou no *Illustration*, de Paris, o elogio máximo que desvaneceria os paulistas europeizados ao dizer que “... La ville de Saint Paul est si curieusement française dans certain aspects, qu’au cours de toute une semaine, je ne me souviens pas d’avoir eu le sentiment que j’étais à l’étranger » (AMARAL, 1972 :38).

Luís Martins não conheceu a cidade nesse período, mas acompanhou a sua gradual substituição por uma nova ordem cultural que passa a vigorar a partir da década de quarenta. Porém, os ares europeus transformaram-se, pouco a pouco, em memórias saudosistas, suficientemente fortes para *re-simbolizar* a cultura européia e resgatá-la do deslocamento político e cultural empreendido pelo projeto modernista.

A memória está apta a recortar o mundo, selecioná-lo e empreender substituições e seleções de fatos e paisagens. Na perspectiva da memória, a percepção do mundo pode torna-se uma reconstrução tão imaginativa quanto a própria ficção literária. Se a memória social pode ser consolidada por diversas instituições, já a lembrança pessoal está permeada de maiores hesitações,

²¹⁸ Imagem disponível em: <http://theurbaneearth.files.wordpress.com/2008/04/av-1932.jpg>

lacunas e perplexidades. Assim, o sujeito da percepção é afetado pela substância memorativa, já que o tempo biográfico tem um andamento como na música: *allegro* na infância e *adágio* na velhice (ECLEA BOSI, 2003:24).

Para Ecléa Bosi, a memória pode operar com grande liberdade e passa a selecionar os acontecimentos tanto no espaço como no tempo. Não há uma arbitrariedade nessa escolha, que tanto pode estar relacionada a índices de significado coletivo como individual. Cabe ao cientista relacionar esses índices dentro de um sistema coerente de entendimento. Na memória podemos ainda encontrar direção para ações no presente, assim ela se torna um apoio sólido da vontade ainda sendo matriz de projetos (ECLEA BOSI, 2003:31-33).

Não há ninguém mais próximo do desespero do que um boêmio, porque a boemia, em si, não tem encanto nenhum, nenhuma sedução. É como essas cidades que, vistas de longe, são de uma beleza irreal e fantástica, mas que, de perto, não passam de tristes aglomerados de misérias, onde as sarjetas se enchem de vômitos. Mas nós confundimos a angústia das noites sem sono com a recordação dos romances juvenis e, muitos anos depois, evocamos aquela época noturna da nossa vida como se fosse um momento luminoso de grandes revelações líricas.²¹⁹

A nostalgia é uma força rompendo com os índices que determinam a fusão do homem com o seu presente. A vivência de uma paisagem memorial, num tempo passado e num espaço inexistente, toma uma significação decisiva, ao entendermos como esse mundo perdido ainda atribui valor ao que se percebe no presente. A substituição de paisagens não é percebida apenas em termos de ganhos e perdas, mas sim em respostas emotivas e pragmáticas. Sob uma paisageria nostálgica, a enunciação pode redimensionar e dar novas significações a uma paisagem, suspendendo o leitor do tempo presente.

A discursividade serve-se *de topos* que introduzem idéias de distanciamento do tempo presente. Assim, demonstrativo (**aquela** época), locução (vista de **longe**), adjetivos indefinidos (**nenhum** encanto, **nenhuma** sedução) criam mimeticamente as mesmas sensações de afastamento e dissolução produzidas pela memória ao criar as lembranças. Contudo, a **paisageria nostálgica**, em absoluto, promove-se apenas um repouso

²¹⁹ Luís Martins, *Boemia*, OESP, 03.03.1953. Ver anexo: 75.

perceptivo, uma entrada em um mundo insólito e fugidio, ao contrário, o leitor é instigado a mergulhar nos sedutores labirintos da memória coletiva e individual.

3.3.2. A paisageria dionisíaca

Logo após seu retorno da Europa (início da década de cinquenta), Luís Martins está repleto de experiências perceptivas que serão referência para a narração de suas paisagens. Ter deixada a urbanidade européia é como ter deixado um mundo apolíneo, metódico e ordenado para ser introduzido no universo da *caoticidade* do universo dionisíaco.

O encontro com um ***paisaginário sonoro ruidoso***, após ter vivenciado uma sonoridade européia silenciosa, faz crescer o ímpeto à crítica e ao descontentamento. A bulha irritante de sons fez com que os sentidos do narrador fossem entorpecidos e que houvesse um embotamento na percepção da paisagem nativa.

Há um enfraquecimento dos atrativos da paisagem soteropolitana em detrimento de uma sonoridade por demais espontânea e inconveniente. O narrador sugere que a animalidade está presente tanto na sonoridade como no comportamento dos homens. L.M. narra uma regressão a um estado de barbárie, no qual homens são reduzidos a bestas barulhentas em comportamentos instintivos e egoístas.

Trata-se de uma **sonoridade** que se assemelha a um comportamento dionisíaco devorador, no qual as consciências individuais se anulam. Há, simbolicamente, uma vazão de fúria que despedaça a paisagem. O narrador se expressa por mediação de uma ***paisageria dionisíaca sombria*** ligada à desarmonia, ao excesso, ao animalesco,

Pois muito bem. Chego à Bahia, desacostumado da balburdia das cidades brasileiras fiquei positivamente tonto: enquanto os automóveis berravam todos ao mesmo tempo, devido ao trânsito impedido, dez alto-falantes faziam um **estardalhaço medonho**. Era de **arrepiar**.

Rio e São Paulo, entretanto, creio que batem o “record” do tumulto. Há muito mais gente para **gritar**, muito mais caminhões para rolar com a descarga aberta, muito mais bondes para **bater o tímpano**, muito mais figurões para passear ao som **estardalhante** das sirenas...

Ninguém respeita os **ouvidos** e os **nervos** alheios. Não há nada de mais **irritante** do que esse espetáculo que se vê todos os dias: congestionamento de trânsito, todos os veículos põem-se a fazer o máximo de **ruído**, de acordo com as suas possibilidades. Tem-se a impressão de uma fauna **enlouquecida**, a soltar **urros**, **guinchos**, **cacarejos**, **miados** e **assobios**, cada qual mais **agudo** e mais forte, pois cada motorista faz questão de que sua **buzina** seja a mais possante e a mais original. E tudo inútil, **desesperadamente** inútil, porque toda essa **barulheira** não tem evidentemente, o poder de afastar o obstáculo obstruidor.²²⁰

A **paisageria dionisiaca** imprime à enunciação um forte caráter sensorial. O mundo se reduz apenas às sensações. Na intenção de ampliar a balbúrdia sonora, o enunciador opta pela **sinestesia**. Num discurso em que audição e tato (estardalhaço e o arrepio) se fundem sob uma sinfonia torturante, cria-se uma paisagem estridente e áspera. Discurso **hiperbólico** cuja concentração em *topos* sensoriais afasta qualquer inclinação ao pensamento organizado: ruídos, gritos, berros, arrepios, urros, guinchos, cacarejos, miados, assobios, buzinas, barulheiras, sirenes e alto-falantes. É a sinfonia da desordem invadindo abruptamente os ouvidos, machucando impiedosamente os tímpanos e sobrecarregando incessantemente os nervos.

Paisageria dionisiaca que critica abertamente os costumes urbanos da cultura brasileira comparada abertamente, sem constrangimentos com a urbanidade européia. Podemos entender como uma **paisageria crítica**, que constrói uma paisagem que flerta com a barbárie e o primitivo, na intenção de restituir-lhe certa delicadeza e amenidade.

3.3.3. A melancólica paisageria da ausência

Para Fontanille o “eu” semiótico é aquele que recebe uma gama variada e diversificada de afetos. Ele é prontamente afetado pelos objetos que são apreendidos. A percepção de um dado objeto está inserida em um quadro tensivo no qual há um esforço do sujeito na apreensão dos fenômenos que o cercam. Esse empenho existe na intenção de regular as tensões inerentes a relação sujeito-objeto (FONTANILLE, 2001:128).

²²⁰ Luís Martins, *O país do barulho*, OESP, 14.02.1951. Ver anexo: 28.

Assim, em categorização que leve em conta a existência de objetos que imprimem afeição, os desdobramentos esperados é encontrarmos problemáticas tensivas, cuja complexidade possa ser absorvida pela exploração dos conceitos de *presença-ausência*.

Além da presença do actante (eu semiótico), ainda temos de considerar as instâncias do tempo e do espaço. Se estivermos falando apenas da relação espacial, o sujeito da percepção pode, então, assimilar o objeto pela categoria da **profundidade**. O objeto poderá estar **próximo** ou **distante** do actante.

Do ponto de vista do tempo, levamos em conta a **mnesia** e estamos diante da categoria da **temporalidade**, daí encontramos o que é atual e o que é **ultrapassado**.

Em *Boêmio de antigamente*, podemos perceber que o narrador é saudoso de uma paisagem cuja presença é apenas virtualizada. Para Fontanille isso quer dizer que há uma forma intensiva do passado. A qualidade da percepção da paisagem paulistana faz-se a partir da modulação **presença e ausência**, da qualidade de uma presença atual em comparação com uma presença ultrapassada.

Em São Paulo, tudo se vulgarizou e acanhou e onde antigamente havia o tímido sorriso de “garçonettes” louras e de acento germânico que, a troco de um chope, nos davam a ilusão do lirismo gratuito, hoje há apenas a exibição de uma atmosfera de malandragem cínica de cabaré de última classe.²²¹

O narrador estava **habitado** a uma paisagem virtualizada que se perdia na profundidade do tempo e estava enraizada em sua memória. Essa paisagem memorialista é uma presença que se torna modulação indispensável. A presença e a ausência dessa paisagem entra em jogo semiótico e passa a dialogar com a percepção da paisagem real. A qualidade perceptiva de uma paisagem real estaria sob o signo semiótico de uma *presença realizada*, o que para Fontanille seria um objeto atual e próximo (FONTANILLE, 2001:129). A **ausência** que se estabelece aqui é aquela de um objeto que se dissolveu durante a passagem do tempo e agora estabelece uma tensão entre o velho e o novo.

²²¹ Luís Martins, *A boemia de antigamente*, OESP, 07.04.1951. Ver anexo: 32.

A **melancolia** transpassa a percepção do narrador, uma vez que, sob a ótica da duração semiótica, o objeto não conservou seus atrativos. A **paisageria da ausência** procura nos levar a crer que houve um mundo mais interessante, mais agradável, no qual havia certa nobreza nos modos de agir e no qual o espaço favorecia e contribuía para uma visão de mundo delirante.

Em São Paulo, mais recentemente, houve noites em que se sentaram, em torno a uma mesa humilde de um barzinho da rua Aurora, Mario de Andrade, Carlos Lacerda, Rubem Braga, Clóvis Graciano, Arnaldo Pedrosa d'Horta, Augusto Rodrigues, etc. Será também sempre lembrada uma noite **fantástica e funambulesca**, com Mário, Sérgio Milliet, Mário e nem sei mais quem, em outro bar, hoje desaparecido. Agora, quando um transviado lírico se perde por essas paragens mortas, é para chegar à **melancólica** conclusão de que tudo pertence ao passado, um passado jovem, nebuloso e boêmio... O melhor é pensar noutras coisas.²²²

O **paisageria da ausência** imprime à narração um caráter abatido, no qual há um indesejável fechamento de campo de apreensão. A paisagem dissolvida pela duração do tempo perde em focalização. Fontanille nos diz que ao levarmos em conta as categorias de presença e ausência também encontramos gradientes que resultam da associação entre o foco e a apreensão. Numa paisagem virtualizada, temos apenas a lembrança da sua presença. A *déixis* da ausência aproxima o narrador à **vacuidade** perceptiva que pode ser reconhecida pela caracterização de um passado **nebuloso**, do qual não se pode apreender sua ampla dimensão.

Essa **paisageria**, calcada na apatia, no desafeto, nas sensações de perda, sugere a recriação de uma paisagem idealizada, de caráter eminentemente virtual e que tem a sua existência apenas no passado. De certa maneira, na **paisageria da ausência**, há uma intenção discursiva de convencer o leitor que houve uma deterioração. Para que haja a eficiência nesse discurso, a retórica recai sobre a perda significativa que foi imposta à nova paisagem.

Ao deixar marcas da sua melancolia, o enunciador recupera a paisagem perdida pelo tempo. Esse discurso pode impingir certa “literaturalidade” ao texto uma vez que introduz uma grande discussão sobre os afetos e a

²²² Luís Martins, *A boemia de antigamente*, OESP, 07.04.1951. Ver anexo: 32.

reconstrução do espaço literário. Em contrapartida, percebemos que lida - especialmente - com a fórmula da perda que o novo impõe ao velho.

Um entendimento profícuo dessa **paisageria** deve recair não apenas nos elementos paisagísticos perdidos, mas, principalmente, em como o sujeito se relacionava com esses elementos destituídos pelo tempo.

A destituição de um **paisaginário** por outro, por si só, não deve ser encarado como uma substituição negativa. Como já foi observado, o narrador reconhecia as paisagens noturnas paulistanas e seus bairros centrais como um **paisaginário boêmio**, que promovia o devaneio e o lirismo. Se saltássemos no tempo, poderíamos recolher do narrador uma **paisageria fantástica** na qual o cenário noturno poderia arremessá-lo para além das paragens do cotidiano; bares, luzes, recriações extravagantes de mundos exóticos para o cenário tropical conduziram o narrador por entre realidades extraordinárias. Infelizmente esse paisaginário já não mais existia na década de 50.

Mas o grande mesmo, o inolvidável, o fabulosíssimo, foi um bar de nome russo que floresceu ai pela década de 30 a 40 na Alameda Limeira, com uma orquestra de cossacos vestida a caráter e a mais bela tocadora de balalaica que estes meus pobres olhos já viram. Quantas, quanto as noites, afirma o Solitário, me perdi ali por estepes imensas e desertas, ouvindo os barqueiros do Volga entoar a sua triste canção desesperada, oh! Pintor dos Olhos de Boi, oh! Delgado Amador, Gambá de Montparnasse, Godo Causídico, Índio Manso, oh! Companheiros das conversas de hoje em torno a mesas pacatas onde não brota a pálida flor do mistério!²²³

A **paisageria boêmia** é discurso dos espaços noturnos. Podem instigar ao devaneio, mas também podem despertar pesadelos. É o momento da enunciação que determinará qual das polaridades foi abarcada pelo discurso. Em *A boemia de antigamente*, encontramos um discurso desiludido e áspero. A boemia é entendida por seus ares de decadência, de inquietação, de agitação é uma imersão em uma atmosfera proibida. Luzes, formas, personagens da noite, tudo promove a construção de uma paisagem de desespero. Uma paisagem de belezas irreais, porém, que apenas pode ser assim vista, se olhada de longe. Ao nos aproximarmos dessa paisagem boêmia, apenas encontramos seres deprimentes fulminados pelo declínio e infortúnio. São

²²³ Luís Martins, *A boemia de antigamente*, OESP, 07.04.1951. Ver anexo: 32.

fenômenos decadentes posto em evidência, ou ressaltados pelo silêncio das noites e pelas luzes difusas de ruas mal iluminadas. Um mundo de horrores que se oculta à luz do dia, mas que é revelado em sua voracidade que destrói a beleza e o equilíbrio. Por meio dessa **paisageria** decadente o enunciador revela-se em seu estado de alma dilacerado, em rupturas com o tranqüilo espaço doméstico, no qual o já experimentado conforto do habitual reina absoluto. Isotopias decadentes mergulham o leitor na desventura da existência. O desespero, a angústia, são afetos regurgitados por um enunciador em franca sintonia com a desesperança.

Não há ninguém mais próximo do desespero do que o boêmio, em si, não tem encanto nenhum, nenhuma sedução. É como essas cidades que, vistas de longe, são de uma beleza irreal e fantástica, mas que de perto, não passam de tristes aglomerados de misérias, onde à noite as sarjetas se enchem de vômitos. Mas nós confundimos a angústia das noites sem sono com a recordação dos romances juvenis e muitos anos depois, evocamos aquela época da nossa vida como se fosse um momento luminoso de grandes revelações líricas.²²⁴

A memória é a grande ferramenta daquele que descreve uma paisagem antiga. Sob os efeitos entorpecentes do tempo, aquilo que estava revestido de uma tonalidade cinzenta renasce sob as luzes cintilantes de uma paisagem lírica e evasiva. Saudosismo e melancolia dissolvem e anulam paisagínários inteiros. O que era decadente e vulgar torna-se florescente e vigoroso.

Enfim, quando o boêmio começa a transformar a boemia em lirismo, transfigurando a vulgaridade em beleza, é que a velhice começou a chegar. Só então – porque vista de longe – a cidade tenebrosa de ruas escuras e cachorros sonâmbulos se apresenta em tonalidades maravilhosas de miragem, toda radiante, toda florescente e toda pura na distância azul.²²⁵

O imaginário é um regime de consciência semelhante a um filtro capaz de selecionar e dar sentido ao mundo percebido. A visão de mundo do cronista está intimamente relacionada às suas criações paisagísticas. A paisageria da ausência, que observamos em diversos narradores de Luís Martins constrói um **espelho literário** (NAGELSHMIDT:2008) que reflete a seleção perceptiva do autor.

²²⁴ Luís Martins, *Boemia*, OESP, 03.03.1953. Ver anexo: 75.

²²⁵ Idem.

Elementos paisagísticos são postos em evidências enquanto dão forma aos afetos e se transformam em metonímias da própria história de vida do autor. A **paisageria da ausência** é marcada pela perda não apenas de uma paisagem, como também ela é discurso que veicula a afetividade que o observador nutria em relação a uma espacialidade. Uma *paisageria* nunca é apenas espaço; está sempre acompanhada de uma complexa rede emocional e é portadora de uma intenção. Para compreendê-la é necessário acompanhar tanto os sentimentos quanto as idéias que ela sugere. Nas ***paisagerias luismartinianas*** não se compreende o doloroso sentimento de ausência sem entender a perda da própria mocidade, da juventude que se esvai (ANA LUIZA MARTINS:2008) .

Este súbito amanhecer chuvoso me faz lembrar os poetas de 1925. Recordame, sobretudo, Ribeiro Couto:
E chove...Uma goteira, fora,
como alguém que canta de mágoa,
canta, monótona e sonora,
a balada do pingo d'água,
Chovia quando foste embora...
E de repente, “não mais que de repente”, como diria Vinícius, vejo-me transportado a uma cidade já perdida nas brumas do tempo, a cidade da minha adolescência lida em Antônio Nobre e Verlaine, Oh! O poder evocador das goteiras!²²⁶

É bem verdade que podemos imaginar essa São Paulo chuvosa da década de cinquenta como uma paisagem molhada pela chuva fina, transformando tudo em cinza plúmbeo. Uma paisagem invernal tão pesada que consegue condensar as próprias horas, suspendendo o narrador do seu dia-a-dia, fazendo-o mergulhar nos movediços terrenos que compõem as memórias.

Os cuidados ao nos atermos à ***paisageria*** são grandes. Suas significações são tão autênticas quanto contraditórias. Em absoluto podemos afirmar que uma paisagem chuvosa irá produzir *paisagerias melancólicas*, permeadas pela ausência e pela perda. Podemos, sim, entender que, em alguns momentos, dentro de uma complexa composição paisagística, alguns elementos se destacam e reorientam as sensações ao desencadearem um processo imaginativo. Arriscaríamos dizer que alguns ***paisaginários*** são

²²⁶ Luís Martins, *Convite da chuva*, OESP, 02.07.1950. Ver anexo: 23.

capazes de resultar em ***paisagerias*** literárias de ausência. Assim, a paisagem tem sons, cores e texturas: o som monótono das águas da chuva, a luminosidade cinzenta dos dias nublados e a umidade penetrante da garoa comovem e resultam em uma escrita ora memorialista, ora fundadora de um devir insólito.

Se não tens mais vinte anos, hás de sentir a sugestão encantadora dessa música monótona que nos convida para longas viagens absurdas. Viagens pelo tempo pretérito, onde nos espera um pálido adolescente morto, de olhos espantados diante do encanto e do mistério da vida, que hoje sem mistério e sem encanto nenhum. Se não tens mais vinte anos hás de ouvir o apelo triste dessa voz de água, que te chama para regiões longínquas. Se quiseres, vamos. Viajaremos sob a chuva, pelo país da angústia, onde cresce o pálido lírio dos mortos. Caminharemos sós nas pétreas alamedas de silêncio e medo, sem canto de pássaros, nem voz de crianças. Vamos se quiseres; sei de um reino aquático que fica sob os rios, entre algas quietas e peixes adormecidos. Se quiseres vamos à região do sonho; darte-ei a chave de um palácio triste, feito de água e sombra...²²⁷

3.3.4. A paisageria sob a figuração do feminino

Uma cidade sob a figuração do feminino merece grande atenção nas análises, uma vez que a representação social da mulher é de extrema variabilidade. Encontrar uma epistemologia de apoio que dê conta da complexa dimensão que o feminino encontra na cultura também pode se apresentar vasta, e a escolha de algumas, dentre múltiplas visões, ainda se apresentaria incompleta.

Poderíamos começar pelas propostas arquetípicas das teorias psicanalíticas de Jung. Para Byington (1988, p.71), a nossa espécie é dupla, há um padrão cromossômico diferente entre homens e mulheres. O masculino e o feminino existem desde sempre e estão em diferentes graus de absorção, em cada ciclo arquetípico, seja no homem ou na mulher.

Assim, haveria dimensões simbólicas para a absorção desses arquétipos binômios (masculino-feminino). A cidade, sob a representação simbólica de uma mulher, é uma personificação que tende a esclarecer a interação entre o espaço e os arquétipos dentro da ordem da simbologia do matriarcado. Em Byington, vemos que os arquétipos matriarcais estão

²²⁷ Luís Martins, *Convite da chuva*, OESP, 02.07.1950. Ver anexo: 23.

caracterizados por uma sensualidade considerável que encontra na natureza seu veículo de expressão mais abundante.

Ao convivermos, ou nos aproximarmos mais desses arquétipos, estamos estabelecendo um íntimo contato com a natureza, tanto de ordem animal como vegetativa. São dimensões simbólicas que desembocam na consciência ecológica e nos ensinam sobre as riquezas da natureza e sobre os limites da vida. A vivência dessa simbologia nos possibilita o contato com os símbolos do corpo, nos aproximando às vivências espontâneas que enriquecem as experiências do *ser-no-mundo* (BYINTGON, 1988:72).

Este é o encanto maior das viagens: se todas as cidades se parecessem, o mundo seria uma só e infinita monotonia. No Rio, tenho saudades de São Paulo; em São Paulo, há momentos em que morro de nostalgia pensando nas paisagens cariocas. Amo a ambas. Já as traí com amores de passagem, nacionais e estrangeiros; tive uma paixão violenta por Paris e nos braços morenos da Bahia de São Salvador repousei com ternura, docemente acariciado pela brisa quente que vem do mar...²²⁸

A orientação da existência de uma paisagem literária urbana sob uma figuração feminina recria a paisagem sensível sob uma camada de sensualidade explícita. Essa paisagem absorve e seduz aquele que dela se aproxima. O feminino empresta à paisagem suas características e seus excessos. A paisagem torna-se gentil e acolhedora, absorve as atenções e convida aos prazeres, pode sugestionar amores refinados ou paixões tentadoras. A paisagem comporta-se como os arquétipos do feminino primitivo – as sereias. O encantamento e o convite à sensualidade tanto expandem a consciência, como também convidam o leitor à suspensão da racionalidade, em um deleite apaixonado que tende a fusão e ao êxtase.

²²⁸ Luís Martins, *Cidades*, OESP, 03.02.1952. Ver anexo: 45.

São Paulo: flor morena dos trópicos

São Paulo, cidade morena, adolescente de 400 anos
 “debutante” dos bailes internacionais
 onde até agora imperava a beleza de outras
 cidades mais velhas, ricas de experiências,
 aventuras e histórias de família,
 cidades de muito passado e muita tradição;
 São Paulo, flor dos trópicos, menina e moça das Américas,
 ouve a tímida confissão do meu amor.
 Luís Martins²²⁹

A reconfiguração da cidade de São Paulo, a partir dos anos vinte, teve duas grandes conseqüências. A primeira foi a perda de suas características de cidade européia, cidade requintada, da qual restaram, na década de cinquenta, alguns retalhos urbanísticos, além de memórias saudosistas em seus narradores. A segunda conseqüência foi a construção de uma identidade nativa conferida à cidade de São Paulo. Sob as roupagens de uma paisageria feminina – cidade morena –, a percepção da cidade volta-se sobre si-mesma, ligando-se ao momento presente, atribuindo-lhe sentidos identitários. Não é mais a cidade francesa da *Belle Époque*. Da sua modernidade, desponta os elementos do mundo americano: a expansão e a ruptura com a tradição. Porém, ainda há certa absorção da arquitetura francesa, especialmente aquela de Le Corbusier e da plasticidade conseguidas pelos usos do concreto e do cromatismo pelo aproveitamento da luz natural; mas já é uma arquitetura que tende a adequar-se a americanidade tropical do país.

De outro lado, Le Corbusier pode ter tido a idéia do quebra-sol para evitar o calor e os reflexos luminosos em superfícies de vidro, mas são os brasileiros que puseram a teoria em prática de diversas maneiras, explorando habilmente os contrastes de luz e sombra. A tradição de alvenaria latina se transpõe para o concreto armado e se acompanha de paredes azulejadas, revestidas de pedra nativa ou rebocadas e pintadas com cores suaves. Os espaços intermediários entre exterior e interior são abundantes, como varandas, pátios e sacadas. Assimetria dos jardins de Burle Marx (COMOS, 2005:08).

²²⁹ Luís Martins, *Bilhete a São Paulo*, OESP, 27.01.1954. Ver anexo: 83.

É uma nova ordem de estética que surge. Uma beleza de linhas retas e arrojadas promovidas pelos usos do concreto. A cidade se veste de concreto armado, abandonando as velhas roupagens de alvenaria que a caracterizaram em seus últimos cinqüenta anos. Perde-se um cidade, ganha-se outra.

Não foi amor à primeira vista, porque muito custei a me habituar aos teus modos e a tua beleza não é dessas que causam deslumbramentos súbitos. No primeiro momento agrides, e às vezes te tornas antipática e fria. No fundo boa e ingênua criatura, tens encantos e doçuras que só a trato continuado descobre. Vestida de cimento armado, pareces orgulhosa, altiva e desdenhosa; mas quando em certas tardes de maio envolvees teu corpo com um gracioso manto de tule azul, e em certas noites de invernos tiritas encolhida numa capa cinzenta de garoa – oh! São Paulo és tão linda que o mais emperdenido coração não tem remédio senão tombar apaixonado – e desejar unir-se a ti em vínculo indissolúvel, no civil e no religioso.²³⁰

A americanidade não se caracterizou apenas por formas e volumes grandiosos proporcionados pela arquitetura do concreto armado. À metrópole paulistana somam-se elementos de uma africanidade que jazia submersa pela cultura dominante. Os carnavais das folhagens européias, dos pierrôs e das colombinas, cedem vez aos sons e aos ritmos africanos.

Na nova metrópole permite-se a explosão de sons outrora restritos a bairros populares: danças sinuosas e provocantes invadem a imaginação, sons de uma brasilidade ancorada na mistura da cultura, cuja identidade, pouco a pouco, vai se afastando da cidade européia.

Naquela noite de terça-feira de Carnaval, o homem fechou por um momento o livro que lia e prestou atenção aos rumores que vinham de fora. Rumores confusos e longínquos pareciam o soturno lamento de um mar bramindo²³¹. Havia vozes que se esganiçavam e bumbos que ribombavam e cuícas que roncavam e pandeiros que saltitavam, e ruídos e vozes e roncões e ribombos martelavam uma cadência triste, quase solene, que a distância tornava indistinta e confusa. A noite lá fora era um mistério. Que sonoridade, que danças, que loucuras, que vertigens andariam por ela, profanando o seu silêncio, tornando-a viva e palpitante, ritmada e colorida, cheia de pecados e alucinações?²³²

²³⁰ Luís Martins, *Bilhete a São Paulo*, OESP, 27.01.1954. Ver anexo: 83.

²³¹ A paisagem sonora narrada nesta crônica está ligada às manifestações culturais da escola de samba Unidos da Vila Madalena (atual Pérola Negra), que, neste período, ensaiava num barracão nas proximidades do apartamento de Luís Martins, na Rua Oscar Freire, no bairro do Sumaré. Durante o período do carnaval, os integrantes da escola costumavam também desfilar pelas ruas do Bairro.

²³² Luís Martins, *Águas rolantes*, OESP, 04.03.1959. Ver anexo: 97.

A ***paisageria do feminino*** presente em *Cidades* e em *Águas rolantes* promove a construção de uma paisagem imaginativa que é capaz de absorver os interesses sensoriais dos leitores. O enunciador tende a nos levar a crer que a paisagem comporta-se como uma entidade sensível e sedutora.

Poderíamos, portanto, entender que parte de sua construção poderia ligar-se às dimensões arquetípicas fundadas na simbologia e no imaginário matriarcal. O mapa de realidade de Luís Martins revelou um homem preocupado com a situação do feminino dentro da cultura, as relações patriarcais da sociedade foram postas em questão em diversos momentos, fosse nas crônicas que exaltavam a figura da mulher, ou nos seus romances em que tratava da prostituição feminina, ou em seus ensaios sobre o mundo patriarcal brasileiro. Assim, a paisageria do feminino Um discurso imaginativo que reconstrói uma paisagem sob a figuração do feminino e deixa-nos entrever um enunciador vulnerável e frágil diante da paisagem absorvente, um enunciador que deseja o retorno a uma espacialidade acolhedora e confortante. É um discurso que se serve da paisagem para veicular o universo patêmico que circunda o homem na sua relação com a natureza da cidade.

3.3.5. A Paisageria mítica

Como poderíamos entender uma *paisagem mítica*? A resposta, em absoluto, seria fácil, porém, podemos começar por uma discussão que incida sobre mito e realidade. Para Calvino (1977, p.77) o mito seria uma parte oculta da história, zonas inexploradas porque não há ainda palavras que possam explicá-las. O mito viveria tanto de palavras, como também de silêncio. Nos mitos há sempre um vácuo de linguagem, algo que não foi dito – o inconsciente é o mar do não-dizível. Uma *paisagem mítica*, portanto, também estaria sob essa mesma égide de obscuridade apenas pressentida. Uma *paisagem mítica* se ocultaria sob as camadas do mundo cotidiano, emprestando-nos seus símbolos e remodelando o mundo.

Um mito, assim entendido, parece ser uma reelaboração do mundo forjado pelo inconsciente. Sua existência deve-se à capacidade imaginativa do

homem. Sua permanência na cultura deve-se a sua força transfigurante da realidade. Uma *paisagem mítica* está especialmente mais presente na memória coletiva de uma cultura do que na sua distribuição geográfica.

Estes espaços fantásticos nascem da fantasia do homem e projetam-se nas paisagens que ele vislumbra. Ao recobrirem a paisagem sensível, essas projeções remodelam paisagens inteiras, ora reforçando sensibilidades, ora alterando visões de mundo.

Imagem 29

Intelectuais e Artistas: ao pé do Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret (da dir. para a esq.): Aldemir Martins, Diogo Pacheco, Jorge Andrade, Jorge Zalszupin, Lúcia Fagundes Telles, Luís Lopes Coelho, Miguel Reale, Iolanda Mohaly, Fernando Lemos, Luís Saia, Pietro Maria Bardi, Flávio de Carvalho, Marisa Portinari, Walter Hugo Khoury, Sérgio Cardoso, Anselmo Duarte, Bibi Ferreira, José Aires Neto, Sérgio Buarque de Holanda, Florestan Fernandes, Marcelo Damy, **Luís Martins**, Euclides de Jesus Zerbini, Nathan Scharztman e Manabu Mabe. Foto por ocasião da inauguração da obra. Luís Martins foi um intelectual bastante reconhecido, como demonstra essa imagem ao lado de grandes artistas e intelectuais como o maestro Diogo Pacheco, o violinista Natan Scharztman, o escritor Jorge Andrade, o sociológico Florestan Fernandes, entre outros.²³³

²³³ Imagem disponível em: <http://www.unesp.br/aci/jornal/168/images/Fig36a.gif>

Entretanto, ainda insistimos em que uma *paisagem mítica* pode ser observada, por intermédio de certos elementos paisagísticos impregnados de alto teor significativo, como é o caso dos monumentos e patrimônios públicos. Um desses momentos, nos quais a força do imaginário identitário passa a marcar a paisagem, foi a criação do *Monumento às Bandeiras* de Victor Brecheret.

Contudo, da mesma maneira como no mito existe o não-dizível, na *paisagem mítica* ocorreria a mesma força expressiva obscura. Calvino (1977, p.78) escreve que uma das linhas de força da literatura moderna está sedimentada na consciência de que pela palavra pode se reconstituir tudo aquilo que não foi dito. Assim, todo um conteúdo inconsciente, que apenas se manifestava a partir de lapsos, nos sonhos, nas associações espontâneas, pode ressurgir aos nossos olhos por intermédio da literatura.

Quando Luís Martins escreve sobre a inauguração do Monumento às Bandeiras, não está apenas referindo-se a uma notícia. Aqui, o sujeito da enunciação é um **sujeito do conhecimento** e que mobiliza um saber cultural de uma ordem histórica e antropológica. Um sujeito que encarna a figura de mentor e que transfere generosamente seus saberes.

Na narração da grandiosidade da obra de Brecheret, o que vemos é a síntese do mito fundador da identidade paulista. Podemos apreciar as intenções do enunciador da crônica no intuito de apreender a rede de significações que uma paisagem mítica possa evocar. Assim, em *Monumentos das Bandeiras*²³⁴, o que está sendo posto em jogo é intenção de revigorar a **crença acerca dos atributos identitários da cultura paulista**.

O ciclo heróico dos bandeirantes – não apenas um orgulho de São Paulo, mas de todo o Brasil – deve ser incorporado a esses extraordinários “romances de aventuras” da humanidade, que conquistaram para a civilização imensas regiões ignoradas da Terra – a lenda dos Argonautas, as peregrinações dos cruzados, a epopéia dos navegadores espanhóis e portugueses do século XV, a conquista do Oeste pelos norte-americanos.²³⁵

²³⁴ Preservou-se o título original da crônica com a grafia da palavra “das”.

²³⁵ Luís Martins, *Monumento das Bandeiras*, 27.01.1953. Ver anexo: 71.

O Monumento às Bandeiras marca a paisagem paulistana, por meio de uma ritualística constitutiva que evoca a memória social: o reforço da identidade coletiva paulistana. Se a paisagem mítica apresenta-se de maneira difusa – uma vez que sua natureza é por excelência lacônica – o mesmo não ocorre com a narração desse evento registrado por meio das palavras.

O ciclo dos bandeirantes é retratado como um feito heróico, ele é elevado a uma categorização épica, associado aos grandes eventos civilizatórios. Há uma completa **ausência** às alusões escravistas e econômicas que sempre estiveram presente junto à memória das bandeirantes. Ao narrar a paisagem monumental, o enunciador detém-se, e por escolha, apenas aos elementos valorativos do evento histórico.

O paulista de hoje, como o de ontem, é um homem dominado pelo que poderíamos denominar “complexo bandeirante”. Em pleno século XX, obedecendo ao seu destino histórico, ele continua a ser mesmo “violador de sertões”, “plantador de cidades”, que, com seu espírito de aventura, engrandeceu a pátria.²³⁶

Poderíamos dizer que há uma ***paisageria mítica*** que recobre a significação da narração do Monumento das Bandeiras. Os afetos positivos ligados à história paulista dão uma dimensão de como está veiculado o passado mítico – fundador do povo paulista – e de como essa força imaginária ainda persiste em modificar a paisagem contemporânea.

Nessa *paisageria mítica identitária*, há um esforço de convencimento da grandiosidade e ímpeto de uma coletividade (a paulista) frente ao inóspito e do inesperado. A paisagem mítica paulista – o mundo dos bandeirantes – nos é trazido à luz por intermédio de um discurso paisagístico que tende à glória e ao louvor. Uma paisagem mítica está recoberta por camadas de história e imaginação. São significações que podem ser apreendidas pelos discursos que recobrem essa dimensão mítica.

Uma *paisageria mítica* é um discurso da paisagem que leva em conta o mito, servindo-se dele para ampliar, reforçar as crenças em um determinado conteúdo mítico. O enunciador deixa-nos entrever o vasto imaginário no qual

²³⁶ Luís Martins, *Monumento das Bandeiras*, 27.01.1953. Ver anexo: 71.

está imerso. A paisageria mítica mergulha o leitor numa discursividade que se constrói na fronteira entre o real e o irreal, entre a avidez pelo progresso e o mito do Bandeirante.

De modo que o grande grupo alegórico de Brecheret não é apenas a representação escultórica das Bandeiras, mas um monumento a S. Paulo. Aqueles gigantes de granito não são os componentes de uma determinada bandeira. Em sua grandeza, em sua força, em seu ímpeto, em sua bravura, eles simbolizam o esforço, a evolução e a conquista de todo um povo, ébrio de ideal, ávido de progresso, capaz de todos os heroísmos e todos os sacrifícios.²³⁷

3.4. O Discurso Paisagístico inventando paisagens

As paisagens luismartinianas nos dão a perspectiva de que estão decisivamente coladas à história de vida do cronista, a sua cultura, e mesmo às estruturas econômicas e sociais que enfrentou durante a sua trajetória intelectual.

Se tomarmos apenas o ponto de percepção do homem e de suas paisagens, chegaremos a conclusão de que as paisagens - recriadas pelas palavras ou por outro artifício - sempre teriam seus valores resguardados, uma vez que toda percepção humana seria tão valiosa e genuína como qualquer outra. Fosse essa percepção originária da literatura ou da percepção do homem comum.

De acordo com essa amplitude significativa – veiculada por uma *paisageria* – os leitores e observadores são capazes de apreender um maior ou menor grau de elementos de uma paisagem sensível. Assim, *paisageria* e *paisaginário* estão indelevelmente unidos pelos artifícios daquele que reconstrói uma paisagem. Nossa ***paisageria*** é eminentemente literária. Sob o discurso literário de um escritor comprometido, pensamos ter encontrado elementos significativos e relevantes da paisagem paulista, cujo conjunto foi nomeado por ***paisaginário***.

Pela escrita discursiva da paisagem, pudemos acompanhar não apenas o mundo sensível que originou percepções genuínas e particulares, mas

²³⁷ Luís Martins, *Monumento das Bandeiras*, 27.01.1953. Ver anexo: 71.

também os próprios intuitos e afetos de seus produtores, um mundo de intensa coloração subjetiva.

O próprio Luís Martins nos interroga sobre essa inapreensível e inata capacidade de seduzir, impressionar e comover o seu semelhante. Por ocasião da publicação de *Quarto de Despejo*, de Carolina de Jesus, testemunho da sua vivência na favela do Canindé, às margens do rio Tiête, L.M. se estarrece com um mundo invisível e deteriorado.

Surpreende-se com a dureza e a precariedade das condições de sobrevivência numa favela, se assusta com uma realidade de uma paisagem desconhecida, sórdida, sombria, aterradora. O pouco letramento de Carolina de Jesus não foi, em absoluto, um obstáculo para que L.M. pudesse entrar em contato com sua perturbadora *paisageria sinistra*, e pudesse ter sido comovido por paisagens recriadas por escrita impressionante e trágica.

Passei quase toda a noite lendo “Quarto de despejo” (diário de uma favelada)²³⁸. Doloroso, inquietante, irrespirável depoimento humano é esse estranho, surpreendente livro escrito pela preta Carolina de Jesus, moradora da favela do Canindé. Percorro, com esforço, mas fascinado, um território desconhecido. Aqui todas as noções estéticas se baralham, os nossos conceitos literários se confundem, e nós terminamos numa perplexidade ansiosa: o que emociona um leitor de romances? O drama que ele nos relata ou a arte do autor em relatá-la? A literatura, ou a vida? Mas, no caso, a arte é a própria vida. Não se trata de ficção²³⁹.

²³⁸ Em 1958, um jovem repórter, Audálio Dantas, decidiu conhecer de perto uma favela de São Paulo, para retratar um cotidiano que, na época, poucos homens de classe média conheciam. Audálio descobriu Carolina de Jesus, personalidade que virou reportagem, depois livro e peça de teatro e, até morrer, foi um desses símbolos eternos da desigualdade brasileira.

²³⁹ Luís Martins, “*Quarto de despejo*”, OESP, 28.08.1960. Ver anexo: 106.

Imagem 30

Carolina de Jesus, às margens do rio Tietê, na antiga favela Canindé, atualmente onde se localiza o Estádio Portuguesa de Desportos.²⁴⁰

A habilidade discursiva de Carolina de Jesus, expressa por meio de uma *paisageria* genuína, eficazmente comprometida com o seu mundo interior e com seu espaço mais imediato e significativo, recriou o mundo pela escrita, sem que suas precárias técnicas literárias pudessem ter sufocado o seu discurso expressivo e comovente. Houve uma autenticidade na *paisageria* que criou as paisagens de *Quarto de despejo*. Um discurso paisagístico que legitima o pacto de integração da autora com a vida. Uma criadora de *paisagens contundentes* ao ressaltar elementos de um *paisaginário* urbano decadente e brutal. Vemos em Carolina de Jesus uma *paisageria ambígua* que, para engajar-se à vida e aos sonhos, recria a morte e os pesadelos do cotidiano.

²⁴⁰ Imagem disponível em: <http://blog.estadao.com.br/blog/media/Imagem0001.jpg>

A obra de Carolina Maria de Jesus é o mais realista dos romances, porque retrata a autenticidade de uma experiência vivida, com essa brutalidade, essa vulgaridade cotidiana que a imaginação mais desenfreada seria incapaz de criar e a arte mais requintada incapaz de exprimir.²⁴¹

Imagem 31

Audálio Dantas e Carolina de Jesus – Antiga Favela do Canindé.²⁴²

A *paisageria trágica* de Carolina de Jesus em absoluto é apenas particularizada e individual. De alguma maneira, sua experiência de vida e posteriormente poética e que retratou um **paisaginário** decadente e precário, estava decididamente unida a uma aflição que ultrapassava a esfera do sujeito. Suas experiências e suas *paisageria* puderam ser compartilhadas por inúmeros outros sujeitos. A grandiosidade da sua *paisageria* liga-se ao fato de ter sido um discurso que atingiu um grande público e comoveu pela amplitude sensível ultrapassando os limites de um sentimentalismo exagerado.

²⁴¹ Luís Martins, “*Quarto de despejo*”, OESP, 28.08.1960. Ver anexo: 106.

²⁴² Imagem disponível em: <http://blog.estadao.com.br/blog/media/Imagem0004.jpg>

Dizer que a leitura me deixou deprimido, seria dizer pouco. Apavorado, talvez. A continuidade da excitação emocional, que começa na primeira linha e vai, sem descanso, até a última, chega a embotar-se na monotonia. Céus! Mas tudo isso não é um filme italiano, que a gente pode deixar de ver desligando a televisão, não é um pesadelo de que a gente se liberta, acordando; tudo isso aconteceu, tudo isso acontece, está acontecendo todos os dias, ali, no Canindé, às nossas barbas, quase no coração de São Paulo; as personagens do livro são pessoas que nós podemos topar nas ruas, que talvez tenhamos visto no turbilhão humano da cidade – e nós que fazemos, que providências tomamos, que palavra, que suplica, que protesto, erguemos elevamos, gritamos?²⁴³

Acompanhando a força perturbadora das *paisagerias de Carolina de Jesus* – por intermédio dos olhos de narrador L.M. – podemos perceber que uma das mais gratas características dessa *paisageria* é a subjetividade que a atrela ao momento de enunciação. Uma natural comunicabilidade apoiada no apuro em transmitir idéias com eficácia.

Os requintes estilísticos, os refinamentos intelectuais, a amplitude de conhecimentos culturais, com certeza, colore as *paisagerias*, tornando-as abrangentes e produtivas, capazes de ressaltarem *paisaginários* instigantes - uma geograficidade tensiva - berço da criação imaginativa. São discursos da paisagem que não se prendem apenas ao espaço, mas também desdobram-se em afetividades, emoções e intelecções daqueles que vislumbraram o mundo.

²⁴³ Luís Martins, “*Quarto de despejo*”, OESP, 08.28.1960. Ver anexo: 106.

Imagem 32

Clarice Lispector e Carolina de Jesus. Uma inserção no mundo por meio da escrita.²⁴⁴

Todavia, na escrita de Carolina de Jesus, uma *paisageria* é tão mais distinta e qualificada, na medida em que esse fenômeno se abre para a expressão, tanto mais fidedigna quanto possível, da interioridade do sujeito. Comunicabilidade que independe de técnicas estéticas e literárias, mas apóia-se na própria intenção e **comprometimento com o ato de comunicar-se**.

Como escritora, Carolina Maria de Jesus é surpreendente. Quase analfabeta, das toscas imperfeições de seu vocabulário e de seu léxico, sabe extrair, com espontânea e justa economia, sem derrames de demagogia ou sentimentalidade barata, esse visgo de comunicabilidade humana que é o dom dos grandes romancistas. Frequentemente, entre a simplicidade das palavras com que relata a miséria do cotidiano, surgem cintilações de um intenso e impressionante lirismo; como se, no lixo das favelas, descobrisse uma jóia a refugir-lhe miraculosamente entre os negros dedos.²⁴⁵

²⁴⁴ Imagem disponível em:

http://tbn3.google.com/images?q=tbn:X3g3yKs5Lb_vNM:http://bp3.blogger.com/_aaKf6PJGeKs/R173D8p4E5I/AAAAAAAAADI/yCib8p4EKjE/s320/Clarice%2BLispector%2Bcom%2BCarolina%2BMaria%2Bde%2BJesus.jpg

²⁴⁵ Luís Martins, “*Quarto de despejo*”, OESP, 28.08.1960. Ver anexo: 106.

CONCLUSÃO

Luís Martins: o reencantamento do cotidiano

Luís Martins é um escritor que sempre foi suscetível à *impermanência* do homem e às coisas do mundo. As constantes mudanças a que o homem do seu tempo foi submetido nunca lhe deixou indiferente, pelo contrário, foi sempre o assunto de suas crônicas; publicações que foram, em sua maioria, quase que diárias. A sua escrita foi marcada intensamente por essas alterações de cenários. Essas alternâncias políticas, humanas, culturais ou geográficas foram cristalizadas em suas crônicas, que perduraram por mais de quarenta anos e que coincidiram com a abrupta mudança no panorama urbano da cidade de São Paulo.

Quando deixa a cidade do Rio de Janeiro, em meados da década de trinta, Luís Martins não abandona apenas a efervescente Capital Federal e a sua natureza instigante, afasta-se também da cidade boêmia e dos românticos apegos à juventude. Daí para adiante, a paisagem carioca tornar-se-á uma paisagem saudosista, um mundo perdido e amalgamado às memórias do frescor da sua mocidade. Paisagem que se confunde com a memória familiar, berço dos ímpetus idealistas da juventude. O Rio ainda é o cenário da perseguição política. Ao retratar, na década de 30, a paisagem boêmia e decadente da Lapa carioca, Luís Martins torna-se um pensador cerceado em sua criatividade pela abusiva política brasileira, ainda imatura em suas decisões democráticas. A abrupta ruptura em sua vida pessoal, oriunda da política do Estado Novo, aparecerá durante todo o seu percurso jornalístico, e vezes ou outra, suas crônicas serão verdadeiras crônicas de testemunho desses momentos de descrédito com a brasilidade e com a política.

Entretanto, a perda da paisagem carioca não foi a única que ocorreu diante dos olhos do cronista. Quando Luís Martins chegou a São Paulo havia uma paisagem urbana que em poucas décadas foi sendo gradualmente substituída.

Sobre a paisagem paulista, encontramos duas grandes representações nas crônicas luismartinianas. A primeira, e mais proeminente, se refere a uma paisagem *tentacular* – imensa cidade decorrente do desenvolvimento industrial.

A segunda é lírica, presente não apenas na memória, mas também aparente em alguns recortes da paisagem. São pequenas paisagens evasivas, bucólicas que podem proporcionar um alívio a uma urbanização apressada e desconfortável.

Deixemos a Marechal Deodoro com as suas rosas, os seus namoros de estudantes e a sua pacatez, que é estritamente familiar, com alguns toques de boemia inofensiva e apenas decorativa. Assim como é, ela pode às vezes nos proporcionar algumas fugas, necessárias e salutares, para fora desse monstro tentacular que é a grande cidade de São Paulo.²⁴⁶

São paisagens que possibilitam a fuga do achatamento afetivo inspirado pela monotonia do cotidiano. Ingressamos por meio dessas narrações no mundo das palavras, onde será criado o mundo das coisas. Desse mundo de acontecimentos banhados por uma temporalidade banal, observamos a “emergência” da busca das sensações que permeiam e alimentam a vida interior. A escrita aqui é presença ocular e reveladora de uma verdade que se esconde na uniformidade monótona dos relatos diários da existência (ANDRÉ, 2001).

A crônica se caracteriza pelo *aqui-e-agora*, então, se inscreve no eixo da simultaneidade, das relações dos elementos coexistentes. Os narradores usam do olhar do leitor para garantir que suas ações, sensações, sentimentos e afetos formem um conjunto significativo da sua identidade. Portanto, a crônica é essencialmente dialógica. De um lado o cronista, de outro o seu leitor, ambos inseridos num contexto mediado pela intervenção do tempo. Assim desse mundo sincrônico, ressaltamos o fato jornalístico ao qual está preso o cronista e a sua respectiva narração – escrita também jornalística - e, levamos em conta o leitor dos jornais, segundo o cronista, “a musa” da crônica. Cronista e leitor, homens comuns compartilhando o mesmo tempo e a mesma espacialidade (FERREIRA:2002).

²⁴⁶ Luís Martins, *A praça*, OESP, 21.05.1952. Ver anexo: 57.

Porém, pela figura literária do narrador, a textura da realidade passa a se inserir no eixo das sucessões. Em um novo mundo, de intensas diacronias, inclui-se a intervenção do tempo e de suas transformações. Por assim dizer, os narradores são forças intencionais que comparecem na escrita das crônicas estruturando processos perceptivos e interpretativos do mundo.

Ao lidarem com a paisagem de São Paulo, os narradores luismartinianos recriam o mundo e afastam a banalidade do dia-a-dia ao proporem uma escrita evasiva. Buscam, nos pequenos fenômenos, motivações que, em numerosas narrações, diluem o achatamento do cotidiano. São verdadeiras crônicas de evasão que tendem a reencantar a trivialidade do banal. Em *Azul e Vermelho* vemos a exemplaridade dessa escrita que, ao longo de uma lauda, procura desviar o olhar do leitor em direção a uma realidade mais amena e aprazível.

Às vezes as notícias nos deprimem tanto, que é como se fossemos pessoalmente atingidos pelo drama alheio. O caso, por exemplo, que li há alguns dias, de um homem que matou os três filhinhos, acabou matando-se também e só não matou a esposa porque está fugiu a tempo.²⁴⁷

L.M. parte da figuração do cromatismo – do vermelho ao azul – para narrar a dureza da existênica. A violência urbana, seus horrores e sua incompreensão, estão representados pelo signo de uma realidade rubra, mundo de intensas paixões que subjagam e devoram o homem. A morte e a fereza estão sempre à espreita, nos cantos, nos muros, nas casas. Porém, no lapso de um instante, o narrador rompe com este mundo de ígnea ferocidade humana. Desvia seu foco de atenção a uma paisagem amena, despretensiosa, agradavelmente simples.

²⁴⁷ Luís Martins, *Azul e vermelho*, OESP, 11.09.1958. Ver anexo: 93.

O mundo se azulece à medida que figuras bucólicas são escolhidas para narrar uma paisagem de amores pueris, de floração discreta e de cores e sons brandos. Doravante, o mundo não é mais de intenso vermelho febril, de excessos e abusos. De agora em diante, ele é azulejado por personagens calmos, embalados por sonoridades tênues, seres que podem se desvanecer placidamente em meio a uma paisagem azulínea.

Entretanto, a vida tem a sua beleza e o seu encanto. Chego à sacada. Um jovem par de namorados passa embaixo, na rua, de mãos dadas. Uma flor desabrocha num vaso. De longe, muito longe, vem o eco de uma canção napolitana. E o céu começa a ficar azul.²⁴⁸

²⁴⁸ Luís Martins, *Azul e vermelho*, OESP, 11.09.1958. Ver anexo: 93.

Luís Martins: a *americanidade* incompreensível

A brasilidade em Luís Martins é facilmente perceptível em seus trabalhos, seja na crítica de arte e na figuração dos artistas brasileiros, seja pela própria Crônica - gênero que bem exemplifica a sua obra literária, por intermédio da qual a cordialidade do homem brasileiro, seus modos e seus costumes mais pitorescos foram fartamente explorados e cristalizados em palavras, em crônicas e em críticas. Suas criações literárias estão ligadas a uma sociedade pouco democrática, periférica, cruel e cuja *brasilidade* se constrói a duras penas.

O reencantamento do cotidiano urbano, empreendido por Luís Martins, está calcado sobretudo pelas reminiscências de um mundo e de uma cultura que, ao longo de três décadas, foram drasticamente alterada por uma nova ordem econômica e cultural. Muitas de suas paisagens literárias eram decalcadas de um mundo perdido, de uma cultura fortemente influenciada pela sensibilidade européia.

A literatura de Luís Martins foi capaz de romper com a *irreversibilidade* feroz do tempo em que viveu. As imagens de São Paulo – cidade americana – já era uma paisagem urbana admirável, contudo, abissal. As reminiscências de um passado de cidade aprazível atenuaram, por breves momentos, a dura paisagem industrial.

Metrópole americana, veloz, devoradora, insensível, imensa, São Paulo foi parcialmente absorvida pela percepção de Luís Martins. As imagens do Rio de Janeiro da década de vinte, e da São Paulo do início dos anos trinta, urbanidades ainda levemente tocadas pelo industrialismo, afloraram como material mnemônico nas paisagens luismartinianas.

La plus simple des perceptions visuelles est déjà une oeuvre d'art. Elle résulte d'un concours d'impressions, d'équilibres sensoriels, de souvenirs et des perceptions. Le contour d'un arbre ou d'une église est donné dans le présent, au moins sur une certaine étendue. Mais c'est que nous prolongeons, par des mouvements inconscients, ou par l'imagination, notre champ de vision claire. La donnée passive est peu de chose, à côté de l'oeuvre de l'esprit, soit que celui-ci apporte par le souvenir des matériaux qui se confondent avec ceux de la sensation, soit qu'il contente de guider par l'attention corporelle ou mentale de la marche de l'image. Et la distinction est singulièrement délicate, puisque nous ignorons les conditions de fonctionnement intérieur de la rétine, et l'action que l'esprit peut avoir sur elle (POIRIER, 1931 :81).

Contudo, se, por um lado, as reminiscências e a escrita reencantam uma paisagem urbana destituída de devaneios, por outro, somos abandonados diante de uma *americanidade* que se apresentava como indesejável.

A paisagem natural americana sempre foi objeto de assombro e de incompreensão frente aos olhares estrangeiros. A paisagem urbana americana parece trilhar os mesmos caminhos perceptivos das paisagens naturais. Aos olhos exóticos, são permeadas pelo espanto, pela surpresa; seduzem e encantam da mesma maneira como causam repulsas e constrangimentos.

Os fenômenos urbanos paulistanos e a sua paisagem americanizada em formação foram, de certa maneira, um passo para a construção de uma identidade cultural. E São Paulo era a cidade representativa desse novo mundo. Distanciava-se velozmente das cidades européias. Paisagem que se reconstruía abruptamente era paisagem urbana autofágica que devorava seus bairros, suas ruas, suas construções, em velocidade inumana.

Num momento em que o mundo europeu se reconstitui de uma destruição quase que completa, causada pela Segunda Guerra, o mundo americano se liberou a construção das suas paisagens urbanas. Paisagens e sensibilidades diferentes aos olhos de Luís Martins, e que preferiu a força lírica, para narrar esses dois mundos que se chocavam em uma mesma espacialidade. Formado dentro de uma sensibilidade ainda eurocêntrica, a perda das suas cidades foi percebida com pesar, melancolia, com saudosismo.

A *americanidade* que despontava na paisagem esmagadora e incompreensível de São Paulo foi se tornando obscura ao entendimento do cronista. Em muitos momentos, ele opta pelo já conhecido e já assimilado. À

medida que São Paulo se tornava uma cidade americana, mais e mais, o mundo europeu tomava contornos de uma paisagem e de uma cultura matricial amena e desejável.

Data desse período a viagem de Luís Martins à Europa (início de década de cinquenta). A paisagem européia foi narrada com cores suaves e delicadas, quase um retorno a um mundo matricial desejado. Poderíamos entender este movimento não apenas como uma aversão à paisagem americana, absorvente e enigmática, mas como uma verdadeira *poétique de la relation* como é entendida por Glissant (1990, p.31). Um deslocamento no tempo é no espaço que tem a busca da identidade como matriz inspiradora. Não é uma renúncia, nem uma frustração em relação à situação de origem. Nem tampouco uma recusa das formas americanizadas da paisagem, mas uma investida dentro do mundo do Outro, um pequeno exílio para o reconhecimento de ambos os mundos.

On se retrouve parfois, abordent aux problèmes de l'«Autre»; les histoires contemporaines en fournissent quelques exemples éclatants: ainsi du Trajet de Frantz Fanon, de Martinique en Algérie. C'est bien là l'image du rhizome, qui porte à savoir que l'identité n'est plus toute dans la racine, mais aussi dans la Relation. C'est que la pensée de l'errance est aussi bien pensée du relatif, qui est le relayé mais aussi le relaté. La pensée de l'errance une poétique, et qui sous-entend qu'à un moment elle se dit. Le dit de l'errance est celui de la Relation (GLISSANT, 1990 :31).

Todavia, a *americanidade* surge como rupturas, impactos, inadequações, conflitos e colisões. Apesar desses fenômenos terem sido percebidos amplamente pelo cronista, não se constituíram em um *corpo crítico* que orientasse uma formação de uma identidade. A *americanidade* perdeu-se dentro da busca subjetiva dos narradores pela construção de paisagens imaginária paradisíacas, oníricas, profundamente belas, mas que flertaram com a utopia e um contagiante lirismo pessoal.

Contudo, ainda resguardamos a crítica lúcida de Luís Martins ao ideário do progresso, do qual desconfiava da ineficiência e inoperância dentro da cultura brasileira. Atento ao mundo e a brasilidade, se opôs de maneira mordaz aos costumes de uma política coletiva oblíqua e um comportamento individual corrompido. Sua cultura e sensibilidade ampliam, por meio das palavras, o reconhecimento da brasilidade. Acreditou que pelo intermédio do contraditório universo da escrita pudesse resistir e reconstruir o mundo.

Palavras, palavras...No princípio era o verbo. Depois também. Não há material mais dócil, mais maleável, mais passivo, porque a tudo se presta. Mas é preciso saber dominá-lo. Com ele definem-se as coisas mais belas e mais nobres, mas também as mais sórdidas e mais repulsivas.²⁴⁹

²⁴⁹ Luís Martins, *Palavras, palavras*, OESP, 03.10.1943. Ver anexo: 07.

Paisaginário e paisageria – no ponto cego das disciplinas

A epistemologia disciplinar, ao recortar o mundo e definir seu objeto de estudo, é obrigada a reduzir o seu campo de visão em prol da melhor apropriação e controle dos resultados. Esse recorte epistemológico cria “pontos cegos” em razão de ter abandonar certas abordagens de um fenômeno.

Um trabalho interdisciplinar que não tome “estes pontos cegos”, tende a apenas produzir um resultado multidisciplinar, de pouca ajuda as disciplinas envolvidas. Assim, um ‘ponto cego’ em absoluto corresponde a deficiência, ou a carência disciplinar, apenas é a resultante esperada de uma especialização também esperada.

É notório o caráter interdisciplinar da paisagem. Conceito cultural complexo e polissêmico. Haverá, portanto, múltiplos “pontos cegos” relacionados ao conceito de paisagem, tantos quantos houver disciplinas que se interessem em estudar esse fenômeno. Assim, a paisagem tornou-se um profícuo momento de contato interdisciplinar. Coube buscar, neste trabalho, a relevância das melhores contribuições que cada epistemologia pôde dar no entendimento desse complexo fenômeno que é a paisagem.

Bourdieu (2003, p.20), ao lidar com os problemas da produção científica procura se distanciar de posições extremadas que podem interferir negativamente na produção cultural (literatura, ciência, etc.). Assim, critica as posições científicas que distanciam o *texto* do *contexto*. Por outro lado, apenas relacionar o texto ao contexto, sem que a própria posição do cientista não seja posta em jogo, também neste caso, corre-se o risco de afastar-se da eficiência científica. Assim, este trabalho levou em conta a complexidade da produção cultural ao aproximar duas epistemologias distintas, na tentativa de construir um instrumento que abarcasse o fenômeno estudo: a paisagem.

A paisagem geográfica paulista foi entendida como um resultado de uma produção e interações eminentemente coletivos. Fenômeno resultante não apenas do contato do homem com o planalto paulista, com o seu clima, com sua latitude, com sua proximidade e “distância” do mar, mas também com as

tecnologias produtivas que a modificaram durante o século XX e que proporcionaram a compreensão do homem com o seu mundo.

Já a paisagem literária paulista foi apreendida a partir de um só olhar, mas no qual há inúmeras outras vozes. Subjetividade entendida por seu alto teor significativo, um produtor cultural imerso em sua cultura e portador de uma polifonia que afasta e abafa os subjetivismos improdutivos.

Sem termos a pretensão de haver discutido todos os “pontos cegos” que permeiam os estudos da paisagem, buscamos avançar em direção a essa problemática expandindo-a. Dessa proposta nascem tanto o ***paisaginário*** quanto a ***paisageria***, que têm a intenção de se constituir em *tecidos conjuntivos interdisciplinares*.

O ***paisaginário*** não se confunde com uma paisagem, já que não chega a ser uma construção, nem no espaço geográfico, nem no espaço literário. Ele é elemento constitutivo de uma paisagem sensível. Sua existência, sua força motriz, sua capacidade de intimar o homem a imaginar e a criar, se consolida no próprio ato perceptivo, e fora dessa ação, apenas existe em latência. A sua pertinência entra em jogo a partir do momento em que foi selecionado por um observador - seja ele o narrador ou o enunciador de um texto.

O trajeto epistemológico perseguido durante este trabalho foi sempre a aproximação entre as ciências geográficas e literárias. Se em dado momento a paisagem sensível e geográfica resulta das interações dos binômios tempo-espaço e sociedade-natureza, temos em outro momento a paisagem literária, que resulta da recriação de um mundo percebido, reorganizado por um narrador e que tem sua sustentação na própria textualidade. Em todo instante, essas construções paisagísticas estiveram intimamente relacionadas.

É neste instante, neste átimo perceptivo que procuramos estabelecer o corte epistemológico entre as duas disciplinas, preservando-lhes identidade e autonomia. Dessa maneira, ao deslizarmos da paisagem geográfica para a paisagem literária, encontraríamos o ***paisaginário***, ou seja, o momento geográfico próximo das elaborações estéticas, próximo da percepção humana e, conseqüentemente, próximo de uma subjetividade latente. Mas que mantém a sua geograficidade, a sua tensão espaço-temporal, a sua identidade com a

natureza e a sociedade e os seus íntimos laços com as tecnologias produtivas. Se fizermos o caminho oposto, de tomarmos a paisagem literária e deslizarmos em direção a paisagem geográfica, encontraremos a ***paisageria***: o instante em que a paisagem literária mais se aproxima do mundo sensível. A paisageria, quando expressa através de um discurso, revela as intenções dos enunciadores em relação ao mundo sensível, a paisagem concreta serve de matéria-prima para a expressão das intenções, crenças e afetos do sujeito.

Paisagerias: no interior do discurso paisagístico

Na intenção de estabelecer uma sistematização, poderíamos, sob inspiração de Bertrand (2003, p.57), empreender uma classificação das *paisagerias* que encontramos ao mesmo tempo em que deixamos um campo aberto para novos debates. Seriam percursos narrativos intimamente ligados à percepção da paisagem sensível, e que, dado a sua manifestação textual, tendem a se apresentar sob facetas diversas. Assim, teríamos *paisagerias pragmáticas, paisagerias cognitivas e paisagerias patêmicas*.

Numa ***paisageria pragmática***, encontraríamos intenções claras do sujeito em sua determinação em agir sobre as paisagens percebidas, modificando-as ou mesmo tendo-as como um pretexto para atuar sobre o mundo com assertividade. Podemos verificar a força dessa *paisageria (percepto criativo)* na criação da paisagem de São Paulo sob a vestimenta literária dos *Verdes campos do Piratininga*. Nessa paisagem, podemos pressentir eminentes preocupações com a qualidade da paisagem que começa a se deteriorar com a aceleração do processo de substituição de paisagens. A especulação urbana e a destruição da vegetação são alvos de uma crítica aguda. Sob a força de uma ***paisageria pragmática*** - sob uma dimensão que poderíamos chamar diacronicamente de ecológica-, o narrador dessa paisagem induz seu leitor a um inconformismo com a deterioração de sua paisagem.

Pelas ***paisagerias cognitivas***, estamos mais próximos dos fenômenos de avaliação e percepção dos fenômenos paisagísticos que nos cercam. Desta maneira, as ***paisagerias míticas*** foram capazes de imprimir a paisagem literária uma dimensão atemporal, uma fusão de tempos históricos, presentificados pelo mito dos bandeirantes. O sujeito enunciador dessa narração nos insere dentro de **isotopia cultural** ao integrar o passado desbravador paulista às inovações técnicas do século XX. Sob uma ***paisageria cognitiva***, o Monumento às Bandeiras, seu conjunto paisagístico e seus *rizomas* identitários, são evidenciados pelo discurso dos desbravadores, e

aquilo que é sugestionado pela escultura e pelo espaço, torna-se objeto de conhecimento antropológico.

Já as ***paisagerias patêmicas*** parecem ser a força motriz dos enunciadores nas crônicas de Luís Martins. O lirismo é uma presença constante, e a paisagem paulistana é pretexto para a projeção dos afetos, das dores e das alegrias. Os narradores luismartinianos recriam paisagens literárias nas quais figuram sensibilidades conflitantes. Ora são paisagens impregnadas de saudosismo e atadas a uma memória saudosista, ora é uma paisagem fulgurante, símbolo do progresso e da civilização industrial.

As ***paisagerias da ausência***, aquelas que evocam paisagens perdidas no seio da memória, revestem a textualidade de angústia e amargura. Descrevem um mundo perdido, evocam a melancolia e imprimem um sentimento de desordem e desesperança em relação à modernidade.

Paisaginário: intimação geográfica do imaginário

Como já havia afirmado Antonio Candido, uma paisagem literária nasce também das intimações do mundo real. Com ele a paisagem estabelece laços estreitos. É um mundo construído que tem a sua significação a partir da própria textualidade em que está inserida, e, portanto, conserva a sua autonomia face ao mundo sensível.

Poderíamos mesmo entender que a paisagem sensível - natural ou a entrópica – seja um objeto cujos elementos constituintes estejam sempre em constante mutação dada à própria natureza flexível e maleável desse fenômeno. Assim, uma paisagem sensível é sempre um fenômeno aberto, cuja incompletude é uma distinta característica. Ao passo que a paisagem literária já é um fenômeno circunscrito a textualidade que a originou. Não poderíamos insistir em que seja um fenômeno fechado, já que a significação literária também é de extrema variabilidade. Em todo caso, vale a máxima que se aplica aos personagens e aos narradores que são instâncias literárias contidas na textualidade, e, portanto, têm limites em suas significações. O mesmo ocorreria com a paisagem literária há sempre uma limitação imposta pela própria natureza da sua criação, ela está circunscrita ao texto.

Sob o ponto de vista geográfico, se houve uma escolha ou um foco perceptivo privilegiado pelo narrador, houve também uma série de elementos constitutivos que foram relegados a um segundo plano perceptivo. Se no momento da percepção de uma paisagem, elementos são escolhidos em detrimento de outros, poderíamos propor que há, nesse instante, uma fragmentação perceptiva da paisagem.

Se levarmos em conta a cognição dos observadores, esses fragmentos, que se cristalizam a partir da percepção, nada mais são do que imagens mentais de uma paisagem sensível. Por outro lado, se nos fixarmos na geograficidade da paisagem, esses elementos decalcados e selecionados da

paisagem sensível continuam em latência na paisagem original. A relevância desses elementos está intimamente ligada ao olhar do observador.

A esse recorte espontâneo da paisagem sensível é que passamos a chamar de ***paisaginário***. São elementos constituintes da tensiva geograficidade da paisagem, e que, por suas estruturas sensíveis, passam a serem depositárias das projeções da sensibilidade humana.

Os regimes geográficos das estações do ano são bons exemplos para lidarmos com essa relação entre a geograficidade e a percepção humana e como esses elementos desencadeiam um processo criativo. Podemos observar como a *primavera* empresta ao narrador sua luminosidade, sua tênue temperatura, na criação de uma narrativa que se expande em lirismo ameno.

Chegou a Primavera. Chegou sem fanfarras e hinos e odes e ditirambos e foguetes e discursos. Chegou com seus pés de relva fresca e de silêncio e é apenas um tom mais doce nas rosas, uma claridade mais enternecedora nas manhãs. O pão que se recolhe de manhãzinha à porta da casa tem outra frescura e outro sabor; a água clara do filtro parece vir de fontes mais puras; a lotação que nos leva à cidade desliza mais suavemente sobre o asfalto; e os homens têm outra amabilidade e as mulheres sorrisos novos e perfeitos: sorrisos de Primavera.²⁵⁰

Por ser um depositário das aspirações humanas, o ***paisaginário*** passa a exercer uma forte intimação sobre os processos imaginativos e afetos de seus observadores. Observamos que os narradores se atêm a apenas alguns elementos paisagísticos, em razão não apenas de suas intenções, mas também pela própria característica rápida e concisa da crônica. Podemos concluir que uma paisagem sensível apresenta um número bem maior de ***paisaginários*** que apresentaria uma paisagem literária que a representa.

O espaço subjetivo, explorado por meio da literatura, revelou uma espacialidade intensamente ligada à afetividade e à imaginação poética. O trabalho com os conceitos de *paisagem sensível nos aproximou* de inúmeras abordagens humanísticas, o que nos levou a propor a possibilidade da existência de imaginário sob a perspectiva de uma ancoragem geográfica.

Observamos uma intrínseca relação entre o espaço e busca humana por uma ***existência plena***. Propomos dois grandes blocos de ***paisaginários*** que

²⁵⁰ Luís Martins, *Primavera*, OESP, 30.09.1952. Ver anexo: 65.

podem recobrir essas duas posições humanas em face de seu espaço percebido.

O bloco de paisagínario mais explorado, neste trabalho, foi aquele que manteve relações eminentemente subjetivas com o espaço, um espaço entendido sob uma de suas formas mais afetiva, ou seja, a paisagem sensível. Esses ***paisagínarios*** parecem receber de seus narradores-observadores, significações que concentram as necessidades humanas de vivenciar o espaço sob uma imaginação inventiva caracterizada pelo devaneio, pelos desejos de contemplação sensual, pelos imperativos de uma vivência emocional e afetiva.

Aproximamos esses *paisagínarios* a uma ordem imaginativa de dimensão arquetípica matriarcal. Isto, uma vez que foi observado, por meio das paisagens estudadas, uma série de fenômenos que se aproximam da simbologia arquetípica como Jung descreveu acerca dos seus estudos sobre inconsciente coletivo. Muitos traços arquetípicos matriarcais estiveram presentes na maioria dos discursos paisagísticos dos narradores de Luís Martins. Elementos que Jung descreveu como *a mágica autoridade do feminino*.

Essa enumeração não pretende ser completa. Ela apenas indica os traços essenciais do arquétipo materno. Seus atributos são o “maternal”: simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar de transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal (JUNG, 2002:92).

Dentre esses traços do feminino mostrado por Jung, relevamos a **sabedoria** que esteve presente quando paisagens sensíveis ou inventadas foram abordadas, mundos que arrastaram tanto a vida intensa como serviram de assunto à reflexão acerca da brevidade da existência

Viver, portanto é conhecer. A vida pode não ser um espetáculo muito belo, mas é estranha e misteriosa, para senti-la ao máximo, para participar de sua magia, é necessário ler todos os livros, e escrevê-los, se possível; beber todos os vinhos, e se possível fabricá-los. **É preciso conhecer todas as paisagens, ou inventá-las se necessário** [grifos nossos]. É imprescindível passar por todos os sentimentos e todas as experiências, rir, chorar, amar, sofrer, desesperar-se ou ser feliz. É necessário que na hora da nossa morte nos sintamos quites com a vida, nem credores, nem devedores, gastos e vazios [...]²⁵¹

Outro traço marcante foi paisagens que construíram ***lugares de transformação mágica***. São verdadeiras paisagens evasivas por intermédio das quais narradores convidam ao devaneio. Pela recriação da paisagem, o leitor é levado a reconstruir o mundo e a vivenciá-lo por uma afetividade transbordante. Algumas paisagens foram recriadas servindo-se de elementos acolhedores que imprimiram à paisagem uma qualidade **afável**. Houve paisagens que propuseram o **renascimento** simbólico do homem por meio da contemplação da luz e do cromatismo.

Fevereiro, dá-nos ao menos uma aparência de sol e a ilusão de um pouco desse azul e esse céu penetre a alma tenebrosa dos homens lamacentos e cruéis, despertando-lhes ao menos um tímido reflexo de beleza e de amor. E dissolve a neve dos corações melancólicos.²⁵²

Mas, das paisagens apresentadas, não foi apenas ressaltado um ***paisaginário matriarcal*** luminoso. Os arquétipos matriarcais mais sombrios também estiveram presentes por meio de inúmeros *paisagínários*. Assim, as devoradoras paisagens de uma cidade expandida para o além do equilíbrio perceptivo humano produziram representações indigestas e mórbidas. Uma paisagem cujo conforto e acolhimento foram destituídos pelo ritmo da máquina e do progresso.

Entretanto, se realmente há um ***paisaginário matriarcal***, em contrapartida, há seu oposto, um ***paisaginário patriarcal***, ou seja, aqueles elementos constitutivos das paisagens - especialmente mais objetivos - que possa ser depositário ora do desencanto afetivo, ora do desejo de poder ancorados na resolução de problemáticas práticas e utilitárias. Um *paisaginário*

²⁵¹ Luís Martins, *Falta de imaginação*, OESP, 26.08.1953. Ver anexo: 80

²⁵² Luís Martins, *Enfim o Sol*, OEPS, 06.02.1950. Ver anexo:19

cujos elementos sejam depositários de uma imaginação ligada aos arquétipos do conhecimento, domínio e controle dos fenômenos da natureza.

Porém, o mais provável é de que o binômio **paisaginário matriarcal-paisaginário patriarcal** realmente se estabelece a partir do imaginário pessoal daquele que observa ou narra uma paisagem. Assim, um fluxo de água pode tanto arrastar o homem ao lirismo, ou ter outros desdobramentos simbólicos de caráter mais pragmático, constituindo-se em um território, etc. Esses elementos estiveram mais presentes quando houve a ruptura entre o homem e a sua paisagem, notadamente, foram elementos perturbadores, ligados a ordem tecnológica e opressiva da sociedade industrial.

Contudo, a intimação do imaginário geográfico estaria, de uma maneira relevante, ligado aos fenômenos uma região específica. Um exemplo disso são as paisagens associadas aos regimes das estações do ano que estão imbricados nos processos imaginativos de criação de uma paisagem literária e mesmo na percepção de uma paisagem sensível.

Nous constatons l'existence autour de nous d'un *paysage* de printemps ou d'un *paysage* d'hiver. En un mot en tout temps nous recevons de la nature certaines *impressions* qui viennent du témoignage de nos sens, et qui tantôt sont fortes et tantôt faibles, tantôt violente et tantôt adoucies. Et ceules qui sont faibles et douces peuvent être aussi importantes dans notre perception de l'ambiance naturelle que celles qui sont fortes ou violente en ce qui concerne leus actions sur nous en voies de nos perceptions sensibles (HELLPACH, 1944 :15).

Como realizamos um trabalho que partiu das intenções literárias de um único autor, analisamos a proeminência, ou mesmo preferências individuais e mais particularizadas desse único produtor. Conseqüentemente, algumas paisagens tornaram mais evidentes do que outras.

A urbanização européia e o outono foram bons exemplos disso. Eles representaram certa melancolia, ao mesmo tempo em que tinham a intenção de estabelecer uma conexão entre as paisagens do passado. A ênfase de um determinado elemento geográfico, em absoluto, revela uma tendência em hierarquizar a importância desses *paisagistas*. Demonstra, sobretudo, que existe uma inclinação – individual ou coletiva – na eleição de alguns elementos sobre outros.

Tous les hommes ne sont pas influencés de la même manière par le *temps qu'il fait*. Tout au moins n'ont-ils pas conscience au même degré de l'action que l'état du temps peut avoir sur eux. Il est vrai que tout le monde s, en certains jours, ressent un beau temps frais sous la forme d'un facteur stimulant de l'activité et comme une chose très agréable (HELLPACH, 1944 :15).

Apesar da variabilidade que encontramos ao recolher os paisagísticos – individual ou coletivo – a sua elaboração pôde reconstituir os elementos paisagísticos que mais marcaram profundamente a paisagem paulistana: a urbanização européia, a cidade francesa, a verticalização americanizada, os resquícios dos antigos campos, as temperaturas baixas do inverno, a azul dos céus de outono.

Paisagísticos que não apenas comoveu um produtor cultural, mas que comoveu e participou da consciência de milhares de leitores, contribuindo para formar não apenas uma identidade paulistana, como também para estimular a imaginação de novas paisagens. Paisagens literárias que se colavam às paisagens sensíveis de uma urbanidade agressiva, por vezes incompreensível, mas que, pela criatividade inventiva, puderam reorientar e dar sentido a um novo mundo que se modificava intensamente.

Paisagístico - A folhagem poética de Gaia

O que é Gaia?
Viaje na sua memória de volta ao momento
em que você abriu os olhos,
aquele delicado instante da infância em que começou a viver
– aquela súbita investida de luz, como se um receptor de televisão
acabasse de ser ligado e estivesse a ponto de trazer
notícias de enorme importância.
Lembro vagamente da luz do sol,
do ar fresco suave e, depois, de repentinamente
saber quem eu era e como era bom estar vivo.
James Lovelock²⁵³

O *paisagístico* apresentado na obra de Luís Martins, apresentou-se dentro de uma linha bastante tensiva. De um lado a necessidade de uma paisagem acolhedora, por outro a frustração com uma paisagem inóspita. A questão que salta aos olhos é a possibilidade de que o espaço terrestre –

²⁵³ James Lovelock, *As eras de Gaia*, 1991, p.13.

sobretudo a paisagem sensível – esteja firmemente ligado a sentimentos e afetos que inspiram o homem a conquistar e usufruir a vida, o mundo de Gaia, como é descrito por Lovelock (1991, p.14). Um mundo vivo, complexamente interligado, no qual o homem é uma parte deste sistema de vida, e Gaia é a totalidade. A teoria de Gaia nos é inspiradora, na medida em que o deslocamento do homem pelo espaço - e o conseqüente desdobramento da sua percepção, orienta-se, especialmente pelo encontro com o vivaz, com o exuberante e o com o encantador. Este trabalho teve a intenção de não apenas descrever o fenômeno perceptivo ligado a uma paisagem literária e sensível, mas também de entendê-lo dentro de uma dimensão imaginativa humana. O nosso *paisaginário* não se apresenta como um conceito inteiramente novo. Para Oliveira (2004, p. 131), o *percepto* é aquilo que percebemos no mundo, assim é uma resultante daquilo que foi selecionado pelos nossos sentidos.

Percepto é aquilo que percebemos, é o produto da seleção segundo o significado para atender à necessidade e ao interesse; não é objeto nem imagem mental; é o que percebemos, dependendo da contribuição do observador e do perceptor (OLIVEIRA, 2002:131).

O *paisaginário* – que se aproxima da idéia de *percepto* de Oliveira – em nosso estudo torna-se o conjunto de elementos geográficos passíveis de receber as projeções imaginativas e afetivas que partem do homem e construíram uma paisagem individual ou coletiva.

Num primeiro momento, e em maior número, encontramos ***paisaginários*** que inspiram à vivacidade, à animação e a exuberância. Por sua eficiência em provocar imagens e suggestionar sensações agradáveis e produzir paisagens aprazíveis, denominamos esses *paisaginários* como sendo provocativos de uma imaginação **matriarcal**, uma vez que induz seus observadores a se expressarem por meio de intenções afetivas calorosas e a criarem paisagens confortáveis.

Num segundo momento, houve elementos paisagísticos que não promoveram uma integração do homem com sua paisagem. O espaço, sobretudo, era caracterizado por de um ***paisaginário inóspito***, distanciado de uma afetividade amena, ou mesmo que fosse um elemento inspirador para o

desenvolvimento da sensibilidade. São *paisaginários* ligados ao mundo da dominação da natureza, da máquina, das preocupações objetivas da sobrevivência, um mundo ligado à imaginação prática, árida em preocupações sensíveis e poéticas.

Oliveira (2002, p.139) descreve este momento da civilização humana dizendo que estamos nos distanciando das situações que nos levariam a uma integração mais efetiva com a Terra. É um distanciamento que tem origens, sobretudo, em uma abordagem científica reducionista, e que demonstra um fascínio do homem pelas partes da natureza em detrimento do todo.

Mas como percebemos os recursos ambientais? A estrutura da civilização está se tornando cada vez mais complexa, uma vez que está deixando aos poucos os alicerces do mundo cada vez mais planejado, controlado e manufaturado. Conforme aumenta essa complexidade, mais nos distanciamos das nossas raízes na Terra e perdemos nosso sentimento de integração com o restante da natureza. Tornou-se fácil demais como um conjunto de recursos, cujo valor intrínseco não é maior que a sua utilidade no momento (OLIVEIRA, 2002:139).

Assim, ***paisaginários matriarcais*** são depositários de afetos e de uma imaginação contemplativa que conduz o homem a criar uma paisagem de encantamento, de refúgio, de plenitude e de contemplação. Uma paisagem por mediação da qual se recuperam os valores da completude. Num pólo oposto, encontramos ***paisaginários patriarcais***, são componentes de uma paisagem que deslocam o homem da sua dimensão contemplativa, e lhe impõe outra ordem de percepção; por esses elementos, a paisagem é percebida ora como um ambiente inóspito, ora como um mundo a ser conquistado, ou ainda como uma espacialidade agressiva a ser domesticada ou da qual se deve distanciar.

Crônica e paisagem

A crônica registra os momentos mais banais da vida cotidiana de uma coletividade. É um registro histórico dos fatos, dos costumes e da linguagem de uma época. Entretanto, em muitos momentos, o cronista se serve de narradores exaustos com a própria monotonia do dia-a-dia e narra o tédio que muitas vezes desestrutura o homem urbano e moderno. Nesses momentos há uma ruptura com a trivialidade do cotidiano dando margem à criação de uma realidade mais sensível. A banalização do dia-a-dia é capaz de aprofundar-se na capacidade perceptiva do homem, destituindo-lhe, ao menos momentaneamente, sua competência em reconhecer um espaço sensível. O banal e a paisagem parecem ser fenômenos que caminham dissociados um do outro, porém a paisagem pode surgir assim que a banalidade é suspensa.

Mudar de casa pode ter os seus inconvenientes, mas também, apresenta os seus modestos como for, tem o seu encanto. Mais tarde tudo isso se banaliza e cansa. Mas no começo prazeres. Sobre tudo de ordem psicológica. Em primeiro lugar, a paisagem nova, mesmo que nem chegue a ser realmente uma paisagem, senão simples perspectiva de fundo de quintais, áreas burguesas e telhados velhos. Seja lá é um prazer descobrir, por exemplo, que ainda há árvores em São Paulo, escondidas atrás de casas de fachada comercial.

Tudo é novo e inédito. A gente tem a impressão de que está num hotel, de que viaja; ainda não houve tempo para essa penetração recíproca, esse mútuo entendimento, essa familiaridade cotidiana entre a casa e o homem.²⁵⁴

A paisagem surge exatamente nesse momento em que o narrador rompe com certas amarras que o prendem a banalidade diária. Nesses momentos o espaço urbano pode tornar-se um espaço contemplativo, colorido de afetividade e agente de prazeres esquecidos. Não será mais a cidade da indústria que estará em voga, mas sim os *verdes campos de Piratininga* que exerceram o seu fascínio e desempenham uma força integradora. Os espaços objetivos – circulação, produtivos etc. - cedem vez aos espaços portadores de significância pessoal, doravante, reconhecidos como paisagens.

²⁵⁴ Luís Martins, *Casa nova, vida nova*, OESP, 17.05.1952. Ver anexo: 55.

A busca incessante dos assuntos diários, para a tessitura de suas crônicas, conduz o cronista a um estado constante de alerta. O cotidiano é, em última análise, também uma dimensão perceptiva do mundo. O cotidiano, entendido como uma olhar psíquico sobre o mundo, pode romper-se a qualquer instante. O cronista é um produtor cultural atento a esses dois momentos distintos da percepção, um ligado à banalidade, o outro unido à contemplação.

Assim, a cronista cava, na malha cotidiana, aberturas sensíveis, através das quais aprecia uma paisagem encoberta pelo círculo habitual do dia-a-dia. Dessa maneira, a paisagem surge diante dos olhos de um observador atento que se apressa em cristalizar esse instante que logo se ocultará aos seus olhos, submergida dentro das mesmas malhas densas e monótonas que tecem o cotidiano das grandes cidades.

Não a reconhecia. Aquela atmosfera de não sei quantos metros sobre o nível das ruas não era a sua. Ali devia viver uma raça estranha, de seres fabulosos. Respirando um ar diferente, falando línguas desconhecidas. E quando a pessoa que o esperava o fez entrar a sua sala, arrancando-o da janela que o hipnotizava, desfazendo o contacto mágico com o panorama inédito, desconhecido e um pouco hostil que o deslumbrava, foi como se ele reentrasse no círculo do cotidiano, no mundo dos homens, na existência banal das relações humanas; foi como se naquele 30.º andar, quase perdido entre as nuvens, tornasse a pisar o solo seguro, conhecido e habitual: como se voltasse à terra depois de uma viagem sobre um tapete mágico.²⁵⁵

Deste modo, entendemos que a paisagem nasce da ruptura do sujeito com seu espaço cotidiano. A paisagem comporta-se como uma abertura no tecido social, através da qual os sujeitos podem rememorar um passado saudoso, contemplar um devir desejado ou fundir-se a um presente sonhado. O processo perceptivo da paisagem é um momento de plenitude, no qual o narrador mescla suas vivências passadas e expressa suas necessidades de aconchego, seus momentos de contentamento, de dor ou de solidão.

De maneira geral, há certa incomunicabilidade da percepção de uma paisagem. Por tratar-se, sobretudo, de um momento pré-lingüístico, pertencentes ao acervo perceptivo particular do sujeito. Percepções que se transferem ao mundo, modificando-se por meio de filtros pessoais e de artifícios literários e discursivos que são meios para a sua narração, assim,

²⁵⁵ Luís Martins, *A cidade desconhecida*, OESP, 25.07.1952. Ver anexo: 60.

nasce a expressão da paisageria: o discurso da paisagem. Luzes, cromos, profundidades, volumes, sons, temperaturas são fenômenos que apenas podem ser recriados pelos discursos paisagísticos; sua percepção primeira é parcialmente impenetrável ao outro, e reside na memória do observador.

Ao que nos parece, a partir do momento que a paisagem é reelaborada pelo artifício do discurso - em nosso caso falamos da paisageria literária -, ela já é algo novo daquilo que foi apreendido, reveste-se de camadas ora cognitivas, ora patêmicas.

Ah! São Paulo, São Paulo!...Hesitante, perambulo num labirinto de sonhos e projetos e projetos, indeciso sobre o rumo a tomar. Entro e saio pelos caminhos do espaço e pelas encruzilhadas do tempo, porque há uma cidade de ontem que as plantas urbanísticas de hoje são incapazes de reproduzir – o São Paulo do Edifício Martinelli, do bar Rostow, das lanterninhas japonesas na rua Tabatinguera, das mulheres felinas nos becos escuros que a avenida Ipiranga absorveu, da garoa triste, dos chopes alemães, das noites sem aurora, ó Ponte Grande, ó Paulicéia, ó Glória!

Inteiramente perplexo, no turbilhão da cidade que mais cresce no mundo, enquanto os salários, os transportes o açúcar, o leite e os ovos mais diminuem, prefiro não tomar iniciativas, não tomar iniciativas, não sair de casa, não dizer anda – à espera dos acontecimentos. Tenho um bom camarote, o terraço do meu apartamento. E tenho um maço de cigarros ainda intato, uma cômoda poltrona, uma infinita paciência. O rádio há de dar notícias.²⁵⁶

Conhecemos apenas a narração de uma paisagem - a literária -, a que originou a percepção é inacessível. A paisagem literária continuará a comover e a impressionar. Porém, a ela estará associada a intenções, e a intelecções do seu criador. Poderemos, sempre, nos comover com a doçura ou a impertinência dessas paisagens. A **paisageria** carrega consigo não apenas a geograficidade inspiradora da paisagem - **o paisaginário** -, mas também parte das intenções, afetos e ideologias de seus criadores, mesmo que não esgote a possibilidade de entendimento de uma paisagem, ao menos, nos dá uma direção a seguir.

²⁵⁶ Luís Martins, *São Paulo em lauda e meia*, Revista para todos, jun./1956. Ver anexo: 91.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

257

²⁵⁷ As referências bibliográficas assim como o conjunto desta tese foram compostas de acordo com as diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP baseada nas normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

- AB'SABER, Aziz N. *A planície do tiête no planalto paulista*. São Paulo: Geografia da USP, 1978. Série Geografia, n57.
- ABREU, Adilson Avansi de. *A colonização agrícola européia Estado de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Geografia da Universidade de São Paulo. Série teses e monografias. Nº 6, 1971.
- ÂNGELO, Ivan. "Movido a café. A indústria, que mudou a cara do país, brotou dos cafezais". In Vários Autores. *110 anos de industrialização. 1880-1990*. São Paulo: Editora três – Isto É. 1990.
- ANDRADE, Mário de. "Fazenda". In *Revista Acadêmica*. Rio De Janeiro: n. 55. 06/1940.
- ANDRADE, Mário de & AMARAL, Tarsila do. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Edusp: IEB, 2001.
- ANDRÉ, Jacques. *Entre angústia e desamparo*. In: **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**. Rio de Janeiro, v.4, n.2 jul./dez. 2001
- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1972.
- _____. *Tarsila – Sua Obra e seu tempo*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1975. v.I.
- AUSTIN, J. L. *Sentido e Percepção*. São Paulo: Martins Fontes. 1993.
- AZEVEDO, Aroldo. *A cidade de São Paulo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1958. .I, v.II e v.III.

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda. 1990.
- BAILLY, Antoine, SCARIATI, Renato. *L'Humanisme en Geographie*. Paris : Antropos. 1990.
- BASTIDE, Roger. "A estética da paisagem". São Paulo: *Jornal Diário de São Paulo*. 22.04.1945. p.04.
- BAUDRILLARD. *Amérique*. Paris: Éditions Glasset & Fasquelle. 1986.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 02. V.I.
- BÉGUIN, François. Paris: Flammarion. 1995.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: EDUSC. 2003.
- BESSA, Vagner de Carvalho. *Território e desenvolvimentismo: As ideologias Geográficas no Governo Jk (1956-1960)*. São Paulo: Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP. 1994.
- BENTO, Conceição Aparecida. *A Fissura e a Verruma: o corpo e a escrita em Memórias do Cárcere*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2005.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resitência*. São Paulo: Companhia das Letras. 2002.
- BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória. Ensaios de Psicologia Social*. Cotia: Ateliê Editorial. 2003.

- BOUVIER, Pierre. « L'objet de la socio-anthropologi : Crise, déstructuration, recomposition, perdurance ». In *Socio-Anthropologie*, L'objet de la Socio-anthropologie. Nice: n.1, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência*. São Paulo.2003.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas: UNICAMP, 1995.
- BRUNO, Ernani Silva Bruno. *Histórias e paisagens do Brasil. O planalto e os cafezais*. São Paulo: Cultrix. 1959.
- BYINGTON, Carlos. *Dimensões simbólicas da personalidade*. São Paulo: Editora Ática. 1988.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.1955.
- CALVINO, Ítalo. "A combinatória e o mito na arte da narrativa". In *Atualidade do mito*; tradução de Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades. 1977.
- CANCELLI, Elisabeth. "A América do desejo: sonho, pesadelo e exotismo". In *Revista História*, Franca: v. 23, n. 1-2, 2004.
- CANDIDO, Antonio. "A Literatura e a formação do homem". In: *Revista Ciência e Cultura*. São Paulo: Vol. 24(9), setembro de 1972.
- CANDIDO, Antonio. "O significado de Raízes do Brasil". In HOLANDA,Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora. 1976.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo : Palas Atenas. 1990.

CHATELIN, Yvon. RICHARD, Jean-François & RIOU, Gérard. *Du Milieu Naturel, comme rencontre du sens commun, de la pensée philosophique et de démarche scientifique*. Paris : Masson, 1986.

CLAVAL, Paul. *A nova Geografia*. Coimbra: Livraria Almeida.1992.

_____. "A paisagem do Geógrafo". In CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL. *Paisagem, textos e identidade*. Rio de Janeiro: Eduerj. 2004.

CAUQUELIN, Anne. « Le paysage et son destin ». In: BAILLY, Antoine & SCARIATI, Renato. *L'Humanisme en Géographie*. Paris : Antropos. 1990.

COLLOT, Michel. *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*. Paris: Librairie José Corti. 2005.

CONTI, José Bueno. "A geografia física e as relações sociedade-natureza no mundo tropical". In. CARLOS, Ana Fani. *Novos caminhos da Geografia*. São Paulo: Contexto. 2001.

COMAS, Carlos Eduardo. . *Brazil Builds e a Bossa Barroca*. In: VI Seminário Docomomo Brasil. 2005, Niterói: Anais do VI Seminário. 2005. v.1. p. 01-21.

CORREA DA SILVA. "Um tema para reflexão cidade visível e cidade invisível". In Anais do terceiro simpósio nacional de geografia urbana. Rio de Janeiro: IBGE.1993.

COSGROVE, Denis. "A geografia está em toda parte: Cultura e simbolismo na paisagem Humana". In CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL. *Paisagem, tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: Eduerj. 2004.

COUTO, Ribeiro. "Carta a Afonso Reyes". In *Arquivo Ribeiro Couto*. Rio de Janeiro: Arquivo-Museo de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa. 07.03.1931.

DAMATO, Diva. *Edouard Glissant. Poética e política*. São Paulo: Annablume. 1996.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

DERRIDA, Jaques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva. 1971.

_____ "Freud e a cena da escritura". In "A escritura e a diferença". São Paulo: Perspectiva. 1995.

DIJK, Teun A. Van. *Cognição, discurso e interação*. São Paulo: Contexto. 2004.

DIRVEN, René. *The construal of space in language and thought*. Berlin; New York: Mouton de Gruyer. 1996. 571-597p.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70. 1993.

_____ *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archetypologie général*. Paris : Dunod.1993.

_____ *Introduction à la Mythodologie*. Paris. Édition Albin Michel.1996.

FASTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp. 2001.

FERRARA, Lucrécia D'Alésio. *Os significados urbanos*. São Paulo. Edusp. Fapesp. 2001.

FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais. O surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2005.

FERREIRA, Nádia de Paula. "Jacques Lacan: apropriação e subversão lingüística". In *Agora: Estudos em Teoria Psicanalítica*. Rio de Janeiro: v.5, n.1, jan./jun. 2002.

FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. São Paulo: Humanitas. 2001.

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, visão e imaginação*. São Paulo. Martins Fontes. 1987.

FRÉMONT, Armand. *Região. Espaço vivido*. Coimbra: Livraria Almeida. 1980.

FREUD, Sigmund. "O Estranho". In FREUD, S. *Obras Completas*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1985, v.12.

_____ *Moïse et le monothéisme*. Gaillard. Paris: 1949.

GARCIA, Afrânio. "O pós-modernismo nas histórias em quadrinhos". In **Soletras**. Revista do Departamento de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. n. 08. São Gonçalo. 2004.

GERBOVIC, Tathiane. *Informação e poder econômico. viajantes e relatos de viagens na São Paulo oitocentista*. Associação Nacional de História – São Leopoldo: ANPUH XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. 2007.

GARAUDY, Roger. *Liberção da mulher. Liberação humana*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar. 1982.

GLEZER, Raquel. *Chão de terra. E outros ensaios sobre São Paulo*. São Paulo: Alameda. 2006.

GLISSANT, Édouard. *Poétique de la relation*. Paris: Gaillard. 1990.

GLUCKSBERG, S. *Psicologia dos processos simbólicos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio. 1971.

HELLPACK, Willy. *Géopsyché. L'âme humaine sous l'influence Du temps, du climat, du sol et du paysage*. Paris: Payot. 1944.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora. 1976.

JAMESON, Fredric. *A virada Cultural: reflexões acadêmicas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2006.

JANSTCH, Ari Paulo & BIANCHETTI, Lucídio. *Interdisciplinaridade para além Da filosofia do sujeito*. Petrópolis: Vozes. 1995.

JUNG. C.G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes. 2000.

KLEIN, Bruno. "Le paysage et la genèse d'art". In: SALGUEIRO, Heliana Angotti. *Paisagem e arte*. São Paulo: CBHA. 2000.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Les metaphors dans la vie quotidienne*. Paris. Éditions de Minuit. 1985.58.

LANNA, Ana Lucia Duarte. *Arguição na Defesa da Tese de Doutorado: Discurso da Paisagem e Lirismo em Luís Martins: imaginário geográfico nas crônicas de São Paulo*. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. São Paulo. 2009.

LEFÈVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne*. Paris : Éditions Bernard Grasset. 1947.

_____ *La révolution urbaine*. Paris. Gallimard. 1970.

LEMAIRE, Anika. *Jacques Lacan. Uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora Campus. 1989.

LENCIONI, Sandra. *Região e Geografia*. São Paulo: Edusp. 1999

LAMBERT, *Nature et artifice: essai sur quelques formes de leurs rapports dans la culture urbaine*. Espaces e Sociétés. nº. 99. Paris: Édition L'Harmatann. 1999.

LEITE, Édson. *Argüição na Defesa da Tese de Doutorado: Discurso da Paisagem e Lirismo em Luís Martins: imaginário geográfico nas crônicas de São Paulo*. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. São Paulo. 2009.

LEPETIT, Bernard. *Por uma nova história urbana*. São Paulo. Edusp. 2001.

LIBAULT, A. "Os quatro níveis da pesquisa geográfica" in *Métodos em Questão*. Número 01. São Paulo: IGEO/USP, 1971.

LOPEZ, Telê Ancona. *São Paulo: Cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921*. São Paulo: Editora SENAC. 2004.

_____. *Comunicação oral*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros: 2002.

LOVELOCK, James. *As eras de Gaia. Biografia da Nossa Terra Viva*. Rio de Janeiro: Campus. 1991.

LOWENTHAL, David. « Paysages de mémoire et d'anticipation ». In: BAYLLY, Antonie & SCARIATI, Renato. *L'humanisme en Géographie*. Paris: Anthropos. 1990.

LUCK, Heloísa. *Pedagogia interdisciplinar: fundamentos teóricos-metodológicos*. Petrópolis: Vozes. 1994.

MAFFESOLI, Michel. "A iluminação pelos sentidos". In: *Elogia da Razão Sensível*. Petrópolis: Vozes. 1998.

_____. *O tempo das tribos, o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2002.

MARTINS, Ana Luisa. *Aí vai meu coração: cartas de Tarsila do Amaral e Anna Maria Martins para Luís Martins*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil. 2003.

MARTINS, Ana Luiza. *Império do Café. A grande lavoura no Brasil 1850 a 1890*. São Paulo: Atual Editora. 1990.

MARTINS, Anna. *Palestra sobre a escritora Maria de Lourdes Teixeira*. São Paulo: Academia Paulista de Letras. 12.09.1996.

MARTINS, Luís. "Fazenda – Drama da decadência do Café". In BRUNO, Ernani Silva Bruno. *Histórias e paisagens do Brasil. O planalto e os cafezais*. São Paulo: Cultrix. 1959. p.284

.

MARTINS, Luís. *Um Bom sujeito*. São Paulo: Paz e Terra. 1983

.

MELETÍNSKI, E.M. *Os arquétipos literários*. Cotia: Ateliê Editorial. 1998.

MIKESELL, Marvin W. "Landscape". In: WARD, Paul & MAYFIELD, Robert. *Man, space, and environment. Concepts in contemporary human geography*. C. Oxford University Press. London: 1972.

- MONDADA, Lorenza. "How space structures discourse". PÜTZ, Martin. Introduction: Language and cognitive construal of space. In PÜTZ, Martin. & DIRVEN, René. *The construal of space in language and thought*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter. 1996.
- MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. *O mapa e a trama*. Florianópolis: Editora da UFSC. 2002.
- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago.1997.
- MORAIS, Rubens Borba. "Prefácio". In SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem á província de São Paulo*. São Paulo: Livraria Martins Fontes. 1945.
- MOSCA, Lineide do Lago salvador. *Retóricas de ontem e de hoje*. São Paulo: Humanitas. 2001.
- MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. *O mapa e a trama*. Florianópolis: Editora da UFSC. 2002.
- MOSCOVIVI, Serge. *Sociedade contra a natureza*. Petrópolis: Editora Vozes. 1975.
- MOTA, Carlos Guilherme. "São Paulo: exercício de memória". In. *Revista de Estudos Avançados*. São Paulo, vol.17, n.48. mai/ago. 2003.
- NAGELSHMIDT, Anna Mathilde. *Argonautas dos espaços interiores. Uma introdução à psicologia transpessoal*. São Paulo: Vetor. 1996.
- NAGELSCHIMIDT, Anna Mathilde. Comunicação oral. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. 2008.
- NOVALIS. *Polens; Fragmentos; Diálogos; Monólogos*. São Paulo: Iluminuras. 1988.

OLIVEIRA, Livia de & MACHADO, Lucy Marion Calderini Philadelpho.

“Percepção, cognição, dimensão ambiental e desenvolvimento com sustentabilidade”. In VITTE, Antonio Carlos & GUERRA, Antonio José Teixeira (Organizadores). *Geografia Física no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand. 2004.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. “Mosaico de falas*.”. In: ORLANDI, Eni Pulcinelli.

Discurso e leitura. Campinas: Editora Cortez. 1988.

OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de S. Paulo. 1974.

PLASTINI, Carlos. *O primado da afetividade: a crítica freudiana ao paradigma moderno*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. 2001.

PETRONE, Pasquale. “As indústrias paulistas e os fatores de sua expansão”. In: *Boletim Paulista de geografia*. São Paulo: n. 14. Julho de 1953.

_____. *Aldeamentos paulistas*. São Paulo: Edusp. 1995.

PÜTZ, Martin. Introduction: Language and cognitive construal of space. In PÜTZ, Martin. & DIRVEN, René. *The construal of space in language and thought*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter. 1996.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro. O vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense. 1999.

RAFESTIN, Claude. *De la nature aux images de la nature*. Espace et Société. n. 82-83. Paris: Éditions. L'Harmattan. 1996.

* Mesa redonda organizada pela jornalista Cristina Duarte no MASP (08/04/1987) sobre jornalismo e feminismo, em comemorações ao aniversário da editora Abril.

- RIBEIRO, Darcy. *Teoria do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1975.
- RODRIGUES, Marly. *A década de 50 – Populismo e metas desenvolvimentistas do Brasil*. São Paulo: Ática. 2001.
- ROSENFELD, Kathrin H. *Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2006.
- SABINO, Fernando. *A companheira de viagem*. Rio de Janeiro: Editora Record. 1998
- SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem á província de São Paulo*. São Paulo: Livraria Martins Fontes. 1945.
- SANGODEYI-DABROWSKI, Delphine & VASCONCELOS, Pedro. *Ville et identité au Brésil. Qu'est-ce que américanité et brésilianité peuvent nous apprendre sur l'Europe ?* Espace et Société. N° 107. Paris: Éditions l'Harmatan. 2001.
- SCIFONI, Simone. "Várzea, o rio e as áreas verdes: a natureza no Bom Retiro". In SCIFONI, Simone (coord.). *Bom Retiro: Memória Urbana e Patrimônio Cultural*. São Paulo: 9ªSR/IPHAN, 2007. 53-65p.
- SHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Cia. das Letras. 1995.
- SORRE, Max. *Les fondements de la Géographie Humaine*. Paris: Librairie Armand Colin. 1952. Tome III
- STEINER, George. *A gramática da criação*. São Paulo: Globo. São Paulo: 2002.

TADEU DA SILVA, Carlos. *Do Universo da angústia ao drama agro-lunar*.

Dissertação de Mestrado da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2004.

THÉRY, Hervé. *Le Brésil*. Paris: Masson. 1989.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia*. Rio de Janeiro: Difel. 1980.

_____. *Espaço e Lugar*. Rio de Janeiro: Difel. 1983.

VAINFAS, Ronaldo, *A heresia dos Índios -- catolicismo e rebeldia no Brasil Colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

WILHEIM, Jorge. *São Paulo Metrópole 65*. São Paulo: Difusão Européia do Livro. 1965.

Artigos on line

DUPAS, Gilberto. *O mito do progresso*. **Novos estud. - CEBRAP**, São Paulo, n.77, 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 17 de Junho de 2008.

MONTEIRO, Maurício. *Apolo e Dioniso na corte do Rio de Janeiro*. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Número 6 - 2006, mis en ligne le 17 mars 2006, référencé du 16 avril 2008, disponible sur: <http://nuevomundo.revues.org/document1947.html>. Acesso em: 22 de janeiro de 2008.

Imagens on line

Imagem 02: www.cdcc.sc.usp.br

Endereço da imagem *in*

http://www.cdcc.sc.usp.br/ciencia/artigos/art_23/sampaimagem/bixiga1862.jpg

Acessado em 05 de maio de 2008.

Imagem 03: www.piratininga.org

Endereço da imagem *in*

<http://www.piratininga.org/predios-destruidos/palacete-santa-helena.jpg>

Acessado em 05 de maio de 2008.

Imagem 04: www.cdcc.sc.usp.br

Endereço da imagem *in*

http://www.cdcc.sc.usp.br/ciencia/artigos/art_23/sampaimagem/avsjoao1951.jpg

Acessado em 05 de maio de 2008.

Imagem 05: www.images.google.com.br

Endereço da imagem *in*

<http://img187.imageshack.us/img187/7236/sbento6vy.jpg>

Acessado 10 de maio de 2008.

Imagem 12: www.capivari.sp.gov.br

Endereço da imagem *in*

http://www.capivari.sp.gov.br/secretarias/cultura/_fotos/tarsila.jpg

acessado em 10 de maio de 2008.

Imagem 14: www.antoniomiranda.com.br

Endereço da imagem *in*

[http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/sao_paulo/img/lupe_cotrim_garaude .jpg](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/sao_paulo/img/lupe_cotrim_garaude.jpg)

Acessado em 10 de maio de 2009.

Imagem 15: www.triplov.com

Endereço da imagem *in*

http://www.triplov.com/poesia/cecilia_meireles/cecilia_meireles1.jpg

Acessado em 25 de maio de 2008.

Imagem 16: www.novomilenio.inf.br

Endereço da imagem *in*

<http://www.novomilenio.inf.br/cultura/culturaf/cult006a.jpg>

Acessado em 16 de junho de 2008.

Imagem 17: www.cdcc.sc.usp.br

Endereço da imagem *in*

http://www.cdcc.sc.usp.br/ciencia/artigos/art_23/sampaimagem/carnaval1926.jpg

Acessado em 17 de junho de 2008.

Imagem 19: www.aprenda450anos.com.br

Endereço da imagem *in*

http://www.aprenda450anos.com.br/450anos/img/livro/LS12_D.jpg

Acessado em 22 de junho de 2008.

Imagem 21A: www.centrodametropole.org.br

Endereço da imagem *in*

www.centrodametropole.org.br/zero/postais/101_badaro.jpg

Acessado em 22 de junho de 2008.

Imagem 21B: www.centrodametropole.org.br

Endereço da imagem *in*

www.centrodametropole.org.br/zero/d_imagens/104_badaro.jpg

Acessado em 22 de junho de 2008.

Imagem 22: www.almanaque.folha.uol.com.br

Endereço da imagem *in*

http://www.almanaque.folha.uol.com.br/images/largo_santa.jpg

Acessado em 05 de julho de 2008.

Imagem 27: www.almanaque.folha.uol.com.br

Endereço da imagem *in*

http://www.almanaque.folha.uol.com.br/images/praca_marechal.jpg

Acessado em 05 de julho de 2008.

Imagem 28: www.administradornet.com.br

Endereço da imagem *in*

<http://www.administradornet.com.br/materias/copan5.gif>

Acessado em 05 de julho de 2008.

Imagem 29: www.theurbaneearth.files.wordpress.com

Endereço da imagem *in*

<http://theurbaneearth.files.wordpress.com/2008/04/av-1932.jpg>

Acessado em 10 de julho de 2008.

Imagem 30: www.unesp.br

Endereço da Imagem *in*

<http://www.unesp.br/aci/jornal/168/images/Fig36a.gif>

Acessado em 15 de julho de 2008.

Imagem 31: www.blog.estadao.com.br

Endereço da imagem *in*

<http://blog.estadao.com.br/blog/media/Imagem0001.jpg>

Acessado em 15 de julho de 2008.

Imagem 32: www.blog.estadao.com.br/blog/media/Imagem0004.jpg

Endereço da imagem *in*

<http://blog.estadao.com.br/blog/media/Imagem0004.jpg>

Acessado em 22 de agosto de 2008.

Imagem 33: www.tbn3.google.com

Endereço da imagem *in*

[http://tbn3.google.com/images?q=tbn:X3g3yKs5Lb_vNM:http://bp3.blogger.com/_aaKf6PJGeKs/R173D8p4E5I/](http://tbn3.google.com/images?q=tbn:X3g3yKs5Lb_vNM:http://bp3.blogger.com/_aaKf6PJGeKs/R173D8p4E5I/AAAAAAAAADI/yClb8p4EKjE/s320/Clarice%2BLispector%2Bcom%2BCarolina%2BMaria%2Bde%2BJesus.jpg)

[AAAAAAAAADI/yClb8p4EKjE/s320/Clarice%2BLispector%2Bcom%2BCarolina%2BMaria%2Bde%2BJesus.jpg](http://tbn3.google.com/images?q=tbn:X3g3yKs5Lb_vNM:http://bp3.blogger.com/_aaKf6PJGeKs/R173D8p4E5I/AAAAAAAAADI/yClb8p4EKjE/s320/Clarice%2BLispector%2Bcom%2BCarolina%2BMaria%2Bde%2BJesus.jpg)

Acessado em 22 de agosto de 2008.